







HISTOIRE

DE

LA COMÉDIE

PÉRIODE PRIMITIVE

SOUS PRESSE :

HISTOIRE DE LA COMÉDIE

PÉRIODE CLASSIQUE

La Comédie nouvelle. Théâtre italique. Comédie latine.

1 volume.

Paris. — Imprimerie de P.-A. BOURDIER et Comp., rue Mazarine, 30.



HISTOIRE

DE

LA COMÉDIE

PÉRIODE PRIMITIVE

COMÉDIE DES PEUPLES SAUVAGES — THÉATRE ASIATIQUE
ORIGINES DE LA COMÉDIE GRECQUE

PAR

M. ÉDÉLESTAND DU MÉRIL



PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
DIDIER ET Cᵉ, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES AUGUSTINS
ET A LEIPZICK
A. FRANCK'SCHE VERLAGSHANDLUNG. ALB. L. HEROLD

1864


BIBLIOTHECA · BODLEIANA ·

PRÉFACE

On ne s'est pas occupé d'un livre pendant trente ans sans croire à l'importance de son sujet et y avoir mis quelque amour. Les défaillances qu'un aussi long travail a nécessairement rencontrées sont venues de l'insuffisance des documents et de l'impuissance de l'écrivain : la foi dans l'idée n'a jamais fléchi, et nous reprenions bientôt la plume avec courage et bon espoir. Ce n'est pas cependant sans hésitation que nous présentons aujourd'hui ce premier volume au public. Non que nous regrettions de n'avoir pas terminé définitivement l'œuvre de notre vie sans lui demander respectueusement son avis : nous croyons beaucoup plus à son opinion désintéressée et justement exigeante qu'à des bienveillances toujours aveugles quand elles ne sont pas inquiètes et effrayées. Mais un hasard inévitable a voulu que ce volume fût un spécimen bien désavantageux du livre : il n'en pourra donner aux mieux disposés une idée complète ni même tout à fait juste. L'histoire n'y est le plus souvent écrite que sur le titre : les faits s'y succèdent plutôt qu'ils ne se suivent. Sans doute, l'Art se débrouille; son cadre s'élargit; son idée se développe : la Comédie se perfectionne de plus en plus. Mais elle recommence chez les différents peuples par le commencement; elle ne se rattache à aucune tradition commune, ne s'approprie aucun effort antérieur, n'hérite d'aucun progrès étranger. C'est un produit autochthone de la civilisation et de la race, une œuvre sans passé, destinée à ne pas avoir d'avenir. Le lien qui, avant la domination du génie grec sur le monde littéraire, unit des théâtres si originaux et si divers, la raison du progrès qui les continue tous ensemble à la fois, est la nature même de l'esprit humain : son unité devant Dieu, sa solidarité dans l'histoire et sa marche incessante en avant.

Les appréciations elles-mêmes manquent quelquefois de sûreté dans les détails, et, nous le confessons humblement, d'indépendance. D'abord, les sources font encore défaut aux savants les plus spéciaux : ils sont obligés de se recommander au hasard et de juger sur échantillon la Comédie chinoise et le Théâtre de l'Inde, et nous nous trouvions dans des conditions bien autrement défavorables. L'ignorance presque entière du chinois et une connaissance insuffisante du sanscrit ne nous permettaient pas de nous en rapporter exclusivement à nos impressions. Nous avons dû, en nous inspirant un peu des originaux quand ils ne nous étaient pas inaccessibles, travailler sur des traductions, et pour traduire la poésie, il faudrait réunir deux facultés à peu près inconciliables : la capacité dissolvante du philologue et l'imagination cristallisante du poëte. Les érudits les plus complets, ceux qui lisent à livre ouvert dans l'esprit d'un peuple, verseraient même en ce cas du côté de la philologie : ils déshabilleraient la pensée de ses images, substitueraient le squelette de l'expression et la lettre morte des radicaux à la carnation et aux couleurs de la vie, et mettraient consciencieusement la poésie en prose. Leur science les condamne à voir gris et à châtrer les œuvres d'imagination : ils imitent fatalement par l'entraînement de l'habitude les enfants qui cassent leurs poupées pour voir ce qu'elles ont dans la tête, et n'y trouvent que du papier mâché et du son.

Un autre malheur de ce volume, qui n'atteindra pas au même degré les autres, est une certaine absence d'unité dans les procédés. Nous voulions caractériser véritablement la Comédie de chaque peuple et en expliquer la forme, non-seulement la rentoiler dans son cadre et la replacer dans son jour, mais remonter à ses causes historiques, faire la part des idées qu'elle avait héritées, l'étudier aussi dans son passé ; et dans l'extrême Orient, quelquefois même dans la Grèce, les faits sont peu connus et très-mal appréciés. Il nous fallait d'abord les établir et restituer leur sens, suspendre le développement de nos idées pour leur assurer une base, commenter les témoignages, grouper les faits et les interpréter ; en un mot, reconstruire l'histoire avec ses fondations et ses grosses œuvres comme la construit l'*Art de vérifier les dates*. Beaucoup de nos idées étaient

elles-mêmes trop nouvelles pour avoir pu se dispenser d'autorités, et nous avons dû nous résigner souvent à des citations textuelles, parce que celles-là seules sont utiles et sérieuses. Malgré sa beauté intérieure et la richesse de son vocabulaire, la langue grecque surtout n'était pas encore assez précise ni assez rigoureuse pour ne point se prêter quelquefois à des interprétations très-diverses, et nous avons cru devoir donner au lecteur le moyen de contrôler les nôtres sur place.

Il y a des personnes, même fort instruites, qui prennent l'érudition pour un épouvantail, et s'en effrayent : elles voudraient qu'il n'y eût pas de coque à l'amande et que les savants laissassent le grec et le latin dans leur cuisine. D'autres se tiennent pour obligées d'aller à chaque instant du texte à la note, et se plaignent que ce va-et-vient interrompt le cours des idées. Nous nous permettrons de les engager les unes et les autres à ne point s'occuper des notes : ce n'est pas un second livre au bas du premier; elles n'ajoutent absolument rien au texte. Il s'est trouvé que le terrain était mal connu : sans une bienveillance sur laquelle un auteur ne doit jamais compter, on l'aurait accusé d'être peu sûr, et nous avons montré que nous avions travaillé sur pilotis. Puis, dans l'année de grâce où nous vivons, on n'écrit pas seulement pour les lecteurs de sa banlieue : on est de son pays, par sentiment, sinon par raison ; mais, patriotisme à part, on croit au cosmopolitisme de l'esprit humain, et l'on s'adresse à son siècle. Il n'y a plus de frontières pour les idées ni pour les livres : la presse et les chemins de fer ont tué la douane de l'esprit, quoiqu'il y ait encore çà et là des Invalides du chauvinisme qui font le métier de gabeloux littéraires, et traitent de contrebande tout ce qui n'a pas l'estampille du grand siècle ou la cocarde tricolore du nôtre. Dussions-nous être dénationalisé dans quelque feuilleton, et anathématisé au nom de l'esprit français (toujours dans un feuilleton), nous avouons nous être préoccupé aussi des habitudes et des exigences du public étranger, et, s'il faut nécessairement opter, nous aimons mieux être accusé de n'avoir pas suffisamment criblé les résultats de nos recherches qu'encourir le reproche d'avoir économisé le grain et de n'offrir à nos lecteurs que de la paille.

Nous nous sommes toujours imposé comme un devoir envers

le public et envers nous-même, de ne rien imprimer sur aucun sujet qu'après avoir lu tous les ouvrages qui s'en sont déjà occupés. Nous avons donc beaucoup profité des travaux de nos devanciers, soit en adoptant leurs idées ou, pour parler plus justement, en les partageant, soit en réagissant contre elles, en leur opposant des faits négligés mal à propos ou inexactement appréciés, et il nous eût été facile d'appuyer chaque ligne sur une colonne de références. Cette reconnaissance écrite nous aurait été toujours légère et souvent agréable; mais un auteur doit déblayer la route, et non l'encombrer de citations plus ou moins inutiles. Il doit au public des faits constants et non des sentiments très-faillibles de leur nature, des raisons qui s'adressent à l'intelligence et non de prétendues autorités qui sollicitent la confiance souvent comme des mendiants, sans autre raison que leur grand âge ou leur bonne renommée. Aussi nous sommes-nous fait une loi de remonter toujours à la source, au premier témoignage, et de l'apprécier en lui-même, à nos risques et périls, sans nous inquiéter des échos qui l'ont répété avec plus ou moins d'exactitude, et des contradictions qui dans la suite des temps ont prétendu l'affaiblir. Quand il nous a fallu établir un détail de mœurs, constater une opinion ou prouver le cours d'une idée, nous avons invoqué de préférence le témoignage des poëtes. Leur public est plus nombreux, plus engagé dans la masse, plus habitué à saisir des impressions au vol qu'à réfléchir, et ils sont obligés de n'exprimer que des idées bien connues, de ne se référer dans leurs allusions qu'à des usages devenus populaires. Quoique nous ayons écarté en principe toutes les autorités, nous nous sommes permis une exception toutes les fois qu'il nous a paru donner par là plus de crédit à nos idées. On trouvera donc quelquefois cités à l'appui les savants considérables dont le sentiment équivaut, pour ainsi dire, à une raison, et les monographies que des études spéciales et approfondies recommandent tout spécialement à la confiance.

INTRODUCTION

Il est peu de littératures qui ne possèdent quelque histoire de la Comédie, et cependant, dans ces heures de découragement que doit traverser tout travail qui demande plusieurs années d'étude, nous avons douté même de la possibilité de notre entreprise. C'est que sous un titre presque aussi vieux que le théâtre lui-même, nous nous proposions une œuvre toute nouvelle. Bien des savants ont laborieusement recueilli tous les faits dont se compose la poésie dramatique d'un peuple; il les ont rapprochés, quelquefois même éclaircis les uns par les autres; mais cette histoire partielle, beaucoup plus statistique qu'intellectuelle et morale, n'avait rien de commun avec celle que nous aurions voulu écrire. D'autres érudits, plus laborieux encore, parmi lesquels il serait injuste de ne pas distinguer Signorelli, ont au contraire trop généralisé leur sujet : le théâtre était pour eux un ensemble indivisible, et la pensée ne leur est pas venue de remonter à la nature des choses et de reconnaître une existence à part et des lois différentes aux deux branches si diverses, si opposées même en apparence, que comprend son histoire. Une étude aussi complexe ne permettait ni unité de vues, ni logique dans l'enchaînement des idées, et ne pouvait aboutir qu'à une exposition de faits confusément mêlés, qui rappelle cette œuvre à moitié folle où le pauvre Hoffmann a si bizarre-

ment entrelacé l'histoire d'un maître de chapelle et la biographie d'un chat. Flœgel avait bien mieux compris sa tâche : il s'est borné à la Comédie, et cherchait à en faire une véritable histoire ; mais les nombreux matériaux qu'il avait recueillis sont restés épars, sans lien qui les réunisse et sans théorie qui leur donne un sens. La comédie de chaque peuple recommence à tour de rôle, un peu au hasard ; elle se développe selon la fantaisie de chacun, et il se circonscrit dans un rapide exposé de chaque pièce. Une telle histoire peut reproduire fidèlement les traits principaux et indiquer les moindres détails ; mais, comme dans ces plâtres industrieusement moulés sur le nu, la vie est absente et le masque ne représente en réalité qu'un cadavre. Ce ne sont pas les idées qui manquent dans un ouvrage bien autrement célèbre, le *Cours de littérature dramatique* de Schlegel ; elles s'y sont même beaucoup trop souvent substituées aux faits. Sous forme d'histoire, ce cours était le programme d'une nouvelle École, ou plutôt un pamphlet contre l'ancienne, et son but véritable l'obligeait à chaque instant de mêler, nous dirions volontiers de confondre, deux genres essentiellement distincts. On y cherche les origines de la Comédie, les causes qui en ont déterminé et modifié les formes, l'explication de son esprit et de son caractère, son histoire, et l'on trouve une polémique ardente, emportée, avec ses injustices de parti pris et ses aveuglements involontaires. Si clairvoyant que fût primitivement un critique, sa rectitude d'esprit résiste difficilement à d'incessantes préoccupations, et il finit par ne plus apercevoir que le point précis qu'il s'est habitué à regarder au détriment de tous les autres. Les lacunes et l'insuccès de ces tentatives en condamnent-ils jusqu'à la pensée ? Quoique éternellement la même dans son principe et dans sa nature, la Poésie se met-elle à la portée de toutes les civilisations et se manifeste-t-elle à nous sous une face toujours originale et nouvelle ? Le Beau est-il

absolu comme le Bon, immuable comme le Vrai, ou se révèle-t-il à nous sous des formes changeantes et indépendantes jusqu'à certain point de l'imagination des poëtes? Faut-il ne voir dans le rire qu'une petite convulsion fortuite que n'explique aucune cause sérieuse et qu'aucune raison ne légitime? Enfin la Comédie est-elle dans son sujet et dans sa forme un produit désordonné de la fantaisie qui s'amuse à secouer des grelots et ne reconnaît que la loi imaginée par Voltaire pour les besoins de sa cause :

Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux.

Ces questions semblent bien étrangères à la pensée de ce livre, et cependant il n'en est pas une seule dont la réponse ne pût le rendre impossible : chaque comédie deviendrait une œuvre isolée que rien de logique ne rattacherait plus au passé ni à l'avenir. A moins de vouloir raisonner dans le vide et entraîner le lecteur à notre suite dans des espaces imaginaires, il fallait donc nous prouver à tous deux l'existence du sujet et commencer cette histoire par quelques pages d'esthétique. Sans doute, comme un autre autocrate peu favorable de sa nature aux idées philosophiques, il nous pardonnerait aussi les détours et les ennuis du chemin, si nous pouvions écrire à l'entrée : *Route de Byzance.*

Le Beau que le poëte contemple avec une sympathie plus vive et qu'il reproduit avec plus de persistance et de plaisir, est celui où se reflète en quelque sorte sa propre image : c'est la force et la grandeur dont l'homme témoigne quand il remplit sa destinée morale, quand il surmonte à la sueur de son front les difficultés qui lui barrent la route, et brave stoïquement les souffrances qui l'en détournent. Tel est le sujet habituel des inspirations de la Poésie, et, malgré des diversités de forme en apparence bien multipliées, elle ne comprend en réalité que trois genres distincts, répondant, chacun, à une idée vraiment différente.

Quand le poëte pose naïvement devant sa propre intelligence et se choisit lui-même pour sujet de ses vers, il prend la parole en son nom et produit au grand jour l'état de son âme : ce sont bien ses aspirations, ses idées, ses souffrances et ses joies qui l'émeuvent, et qu'il chante. Parfois il veut alors, par un caprice d'imagination, transporter sa vie dans d'autres circonstances, créer autour de lui un monde de fantaisie qui n'a rien de commun avec le monde réel où il vit, prendre un faux nom et un masque; mais sa poésie n'en garde pas moins un caractère profondément personnel : c'est toujours sa propre pensée qu'il exprime sans intermédiaire. Plus passionnée parce qu'elle est plus vraie, plus intime, plus immédiate qu'aucune autre, cette espèce de poésie affecte les expressions les plus vivantes, les plus accentuées, et la voix du poëte toute frémissante de ses émotions la module encore davantage; c'est une poésie qui chante réellement et qui méritait à bon droit son nom de lyrique. Aussi flexible, aussi variée que la vie, elle accepte toutes les données, se prête à tous les sentiments comme à toutes les formes, se brise en courtes stances ou poursuit d'une haleine sa marche irrégulière : sa seule règle est de n'en reconnaître aucune, de s'inspirer des hasards du moment et de se recommander au dieu des poëtes. Elle a pour histoire celle de l'Humanité elle-même; elle marche, se développe, se modifie avec elle; toujours mobile parce qu'elle est toujours vraie, elle prend l'esprit et la couleur de chaque peuple, profite de ses progrès, participe à sa décadence et reste l'expression la plus élevée et la plus vive de ses regrets du passé, de ses douleurs ou de ses jouissances de la journée, et de ses aspirations vers un meilleur avenir.

Dans l'Épopée, la personne du poëte n'apparaît plus; elle s'efface derrière un récit où elle n'intervient qu'à titre de témoin invisible ou d'écho. Mais malgré les apparences, ce ne sont pas des faits que ce récit raconte, ce sont des idées qu'il exprime :

les faits y deviennent, pour ainsi dire, une forme de langage et veulent communiquer à la pensée les sentiments que leur spectacle y aurait éveillés. C'est le monde physique qui pose, l'histoire et ses vicissitudes qui repassent; mais au milieu du tumulte des guerres, des exploits de la force brutale et du sang qui coule sur les champs de bataille, il s'agit encore du monde moral : les luttes fortuites, les agitations passagères ne sont qu'à la surface; le sujet réel, la vraie pensée du poëte, c'est une manifestation de la grandeur de l'homme. Les événements que l'Épopée emprunte à l'histoire doivent donc en avoir reçu un caractère de généralité et de nécessité qui leur y fasse une place à part, qui les distingue des révolutions avortées ou n'aboutissant qu'à des ruines, et de cet héroïsme tapageur, caprice sans raison et sans portée d'un prince qui s'ennuie et voudrait se distraire. Quels que fussent les événements en eux-mêmes, ils ne pourraient pas encore élever assez leurs acteurs, s'ils n'avaient puissamment agi sur les destinées d'un peuple et ensemencé l'avenir. Tout acclamé que soit un soldat heureux par une multitude enivrée de ses triomphes d'un jour, c'est le succès définitif qui donne la mesure de son génie et de son importance : l'homme ne se révèle dans toute sa raison, ne se produit dans toute sa force, ne devient vraiment beau que quand il travaille activement aux desseins de la Providence, quand la grandeur du but accroît encore et sanctifie la grandeur des efforts. Le poëte ne relève plus alors, comme dans la Poésie lyrique, de sa seule imagination; il lui faut un sujet extérieur qui s'accorde avec sa pensée, une base dans le passé où il asseye les échafaudages de son œuvre, et l'histoire étrangère est trop prosaïque et trop morte : seules, les traditions nationales émeuvent assez les cœurs, exaltent assez les esprits pour prêter aux héros des proportions qui permettent à l'Épopée de les approprier à son usage. Elle a donc des conditions d'existence qui ne dépendent point de sa propre

nature, mais de la personne même du poëte, de l'imagination de son siècle, des traditions de sa patrie, des croyances de ses contemporains, des mille circonstances transitoires dont la civilisation se compose : en un mot, elle aussi a une histoire; elle change quand viennent à changer les résultats de la vie et des progrès de l'Humanité. En vain chercherait-on un théâtre digne des grandes choses qu'elle raconte, hors de ces âges primitifs où les héros ont pris des formes colossales et dépassent le reste du peuple de la tête entière, où l'histoire et la mythologie se confondent encore, où les dieux interviennent constamment dans la vie de l'homme et font mieux ressortir la puissance et l'élévation de sa nature. Quand ces conditions n'existent plus, quand les sources populaires de la tradition sont desséchées et que la critique s'est emparée de l'histoire comme un anatomiste s'empare d'un cadavre, l'Épopée proprement dite est devenue impossible. Il y a encore une forme de poésie impersonnelle et médiate, une poésie sans auteur apparent qui raconte une chose pour en faire comprendre une autre; mais ce n'est plus la beauté de l'homme qu'elle s'efforce de peindre par le récit d'actions dignes de lui : elle s'amoindrit jusqu'à prêcher bourgeoisement la sagesse pratique, et devient l'Apologue; jusqu'à reproduire frivolement dans des aventures vulgaires la frivolité du temps, et ce n'est plus qu'un Conte. Puis enfin revient une époque plus favorable aux grands tableaux, où la poésie narrative recouvre quelque importance; où, s'inspirant de la nouveauté comme de la véritable Muse, elle recherche le bizarre, l'imprévu, souvent même l'impossible; spécule habilement sur la curiosité des oisifs, sur l'amour des femmes pour les sentiments exagérés et le gazouillement de l'amour, et déroule, comme dans un panorama mouvant, la vie entière avec tous ses hasards, toutes ses contradictions, toutes ses inutilités. Mais elle garde l'esprit et la forme prosaïques de ses jours de décadence,

et aspire plutôt à la vérité qu'à la beauté des peintures, plutôt à l'intérêt des détails qu'à l'élévation de l'ensemble : elle s'appelle alors le Roman et subvient sous ce nom à tous les besoins d'imagination que peuvent éprouver des gens qui tiennent la poésie pour chose ridicule et malsaine.

Dans le Drame la personnalité du poëte s'efface encore d'une manière plus complète : l'histoire lui est tout aussi étrangère que dans l'Épopée, et ce n'est plus lui qui la raconte; il la reproduit pour ainsi dire une seconde fois. Tous les personnages qui s'y étaient trouvés mêlés, reviennent successivement à la vie, un peu plus bavards qu'ils n'étaient d'abord, et expriment dans l'ordre des événements leurs sentiments et leurs volontés. Par cette forme immédiate et personnelle le Drame se rapproche donc aussi de la Poésie lyrique : chaque acteur y figure réellement pour son compte, et y parle selon des sentiments et des idées qui lui appartiennent en propre. On assiste à une manifestation véritable de sa vie, et on en suit pas à pas les conséquences; on les voit se développer dans une action réelle et vraiment vivante, où chaque volonté est expliquée par ses mobiles, chaque fait rapproché de ses causes et complété par ses premiers résultats. Mais l'inspiration n'a point cet esprit égoïste et dédaigneux du monde extérieur qui caractérise les autres œuvres d'art; ce n'est plus un monologue que le poëte se chante à lui-même pour son propre plaisir; il cherche par la représentation de son drame à éveiller chez les autres les idées poétiques qui l'ont inspiré, et qu'il réalise. S'il ne veut user son talent dans des efforts condamnés d'avance à l'insuccès, il doit, et c'est même là un de ses premiers devoirs d'artiste, il doit prendre son public en considération, respecter ses sentiments, et se conformer habilement à ses idées et à ses mœurs. Le Drame n'acquiert d'existence complète que par le succès de la représentation, et ces conditions secondaires en apparence y con-

courent en réalité bien plus que les règles inflexibles d'une théorie abstraite. Le poëte ne demande plus à l'action qu'il veut reproduire de se légitimer par l'antiquité de sa date; peu lui importe le pays où elle s'est accomplie et la part qu'elle s'est faite dans l'histoire : ce qu'il y cherche seulement et veut mettre en lumière, c'est un témoignage vivant de la grandeur de l'homme, une preuve sensible que, malgré la tache qui le dégrade à son entrée dans la vie, il peut maintenir la dignité de son âme et rester, même en touchant du pied les fanges de ce mauvais monde, une créature faite à l'image de Dieu. Le but sérieux du Drame dépend donc des idées du poëte sur la nature et la destination de l'homme, et ces idées sont trop étroitement liées avec la religion et la philosophie du temps pour n'avoir point passé par une longue suite de modifications successives. L'athéisme du Chinois, à peine tempéré par la religion des ancêtres et l'idolâtrie des coutumes, ne pouvait concevoir la vie comme le panthéisme infini de l'Indou, qui, haletant sous le poids d'un soleil de plomb, ne voit que de la souffrance dans les agitations de l'existence et ne comprend pas d'autre bonheur que le repos éternel du néant. Le païen, qui se sentait condamné à subir jusqu'au bout un destin irrévocable, contre lequel ne pouvaient prévaloir ni ses efforts ni ses vertus, n'abordait pas les obstacles avec l'énergie d'un chrétien qui se sait appelé à une lutte incessante et croit faire lui-même sa destinée. Ces différences de civilisation ne se bornent pas à modifier la conception première du Drame, le plan en est une conséquence nécessaire, et les moindres détails doivent prendre aussi un caractère spécial qui résume en quelque sorte tous les éléments poétiques de leur pays et de leur temps. Ainsi, par exemple, chez les peuples qui limitent la liberté de l'homme, qui lui dénient la faculté de se servir lui-même par ses actes, le Drame se compose d'une seule situation que, comme ces tableaux tour-

nants qui n'ont que les couleurs de la vie, le poëte expose tour à tour sous toutes ses faces; les différents personnages réduits à l'inaction ne peuvent encore prétendre qu'à la dignité du maintien et à l'impassibilité dans le malheur : ce sont des hommes de pierre qui remplacent les vertus de la vie par les beautés de la sculpture. Là où l'on croit à la puissance de l'homme sur sa fortune, c'est, au contraire, son libre arbitre qui fait le sujet réel du Drame : au lieu de poser, il faut alors qu'il agisse sans cesse, que les événements se pressent, se mêlent, se contrarient, et que ce conflit d'intérêts passionnés fournisse à la liberté morale l'occasion de se manifester avec plus d'éclat. Malgré la variété de ses formes, le Drame se ramène même toujours, pour dernière expression, à une opposition dont les deux termes sont également soumis à toutes les modifications de l'histoire : c'est la lutte de l'homme actuel contre l'homme idéal, du fait qui réclame son droit à l'existence contre un devoir religieux ou moral qui l'improuve, et le dénoûment proclame le triomphe de l'idée.

Si dans tous les personnages plus ou moins imaginaires que le Drame évoque du passé et ranime un instant de la vie du théâtre, le spectateur ne se reconnaissait pas toujours lui-même comme dans un de ces miroirs qui grossissent les objets sans en changer la nature; s'il ne comprenait par ses propres sentiments les passions qui les agitent et les souffrances qui les frappent, il assisterait en témoin indifférent à des douleurs qui lui seraient doublement étrangères. Il y a dans la pitié beaucoup plus d'égoïsme qu'on ne le suppose : dès qu'il ne se sent plus suffisamment l'égal d'un malheureux, l'être le plus sensible en détourne sa compatissance, et cette dureté n'est pas seulement un effet légitime du mépris, une admiration excessive éteint plus sûrement encore la sympathie. Voyez Nicomède; s'il ne parvient point à nous émouvoir de ses plaintes, ce n'est

ni l'éloquence ni le malheur qui lui manquent, mais une bonne petite faiblesse qui le rattache à notre nature. L'homme ne saurait d'ailleurs rester immuable quand la Société vient à se renouveler et à changer ses bases : les mêmes sentiments prennent un autre caractère et des formes assez différentes pour donner aux anciennes des tons crus et l'air attardé d'une mode de l'an passé. Ce ne sont pas seulement les idées surannées qui deviennent ridicules, les passions qui se trompent de date ne sont plus à leur place et cessent d'être pleinement sympathiques : on ne les comprend plus assez pour les trouver suffisamment vraies. Personne ne conteste que, comme l'ont prouvé des professeurs de littérature très-forts sur l'objectif et le subjectif, Racine ne fût un Français du siècle de Louis XIV ; son acte de naissance en fait foi : mais c'était avant tout un poëte dramatique qui savait son métier. Un esprit fort ingénieux qui supplée si heureusement par une observation fine et délicate à des études plus philosophiques qu'il peut s'en passer, faisait naguère de ces variations du cœur de l'homme le sujet d'un livre à la fois très-amusant et très-moral, et croyait retrouver dans l'histoire de chaque sentiment un abrégé de l'histoire de l'Humanité (1). Peut-être est-ce trop exagérer ces différences et en généraliser beaucoup trop la valeur, mais dans les premiers âges de la civilisation, lorsque la vie était moins compliquée d'intérêts divers en lutte constante les uns avec les autres, et que la conscience ne la réglementait pas à tout propos avec une sévérité si minutieuse, tous les sentiments affichaient une roideur et une violence que ne réprimait aucun contrôle. Maintenant, au contraire, l'homme veut compter avec

(1) Chaque sentiment a son histoire, et cette histoire est curieuse parce qu'elle est, pour ainsi dire, un abrégé de l'histoire de l'Humanité ; Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, t. I, p. 17. Quand on étudie l'expression des sentiments principaux du cœur humain, on voit que cette expression a suivi la même marche que la Société elle-même ; *Ibidem*, t. II, p. 77.

eux; il les ordonne et les combine avec d'autres mobiles plus raisonnables; il fait à chacun sa part légitime et les oblige de vivre tous ensemble en bonne intelligence : on dirait que le refroidissement du globe s'est étendu à son cœur et en a éteint aussi les volcans. A ce changement général que devait amener une civilisation plus compréhensive et plus morale sont venus s'ajouter successivement des modifications particulières qui, sans pénétrer jusqu'à la nature des passions, en renouvelaient l'expression. Mais il n'en est point qui ait subi de transformations plus radicales que l'amour, et aucun sentiment n'est plus illimité, plus indépendant des circonstances de la famille et des conditions sociales; aucun ne provoque des efforts plus violents, n'engage de luttes plus acharnées et n'aboutit à des souffrances plus poignantes : c'est, en un mot, le plus dramatique de tous, le plus universellement senti et le plus facilement sympathique. Dans l'Antiquité classique ce n'était encore qu'une passion qui poussait à la peau, un brutal désir de possession et une calamité dont la raison et la vertu ne pouvaient sauver personne. « Amour! invincible amour! s'écriait Sophocle, tu entraînes l'esprit égaré des justes eux-mêmes dans le crime (1). » Et pour se justifier de sa fuite adultère, Hélène disait d'un ton dégagé à son premier mari : « Prends t'en à Vénus (2). » L'excuse semblait très-suffisante, et le bon roi Ménélas lui rouvrait la chambre nuptiale comme avant cette désagréable intrusion de Vénus dans son ménage. Mais, en suspendant fatalement la liberté, en inoculant l'amour comme un poison, cette violence extérieure en faisait une sorte d'épilepsie morale : ce n'était pour le poëte

(1) Ἔρως ἀνίκατε μάχαν,
Ἔρως. . . . .
Σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους
φρένας παρασπᾷς ἐπὶ λώβᾳ·

Antigone, v. 781-792.

Ce n'est pas un personnage qui le dit dans un intérêt personnel, c'est le Chœur qui exprime un sentiment général.

(2) Τὴν θεὸν κόλαζε·

Euripide, *Troades*, v. 948.

Elle ajoute même :

καὶ Διὸς κρείσσων γενοῦ,
ὃς τῶν μὲν ἄλλων δαιμόνων ἔχει κράτος,
κείνης δὲ δοῦλός ἐστι· συγγνώμη δ' ἐμοί.

qu'un accident pathologique, qui aggravait une situation, mais ne pouvait créer une action véritablement dramatique ni même en animer aucune. Il fallut le christianisme pour apprendre à l'homme que la femme était son égale devant Dieu : la vierge Marie la prit sous son patronage, lui enseigna les grâces de la pudeur et les charmes de la maternité, et laissa tomber sur son front quelques reflets de sa propre auréole. D'appétit tout physique, l'amour devint un culte ; on éleva sa maîtresse à l'état de divinité, passagère, il est vrai, mais beaucoup plus adorée que si quelques derniers liens ne l'avaient encore attachée à la terre. On était fier des dangers que l'on parvenait à courir pour elle, et l'on se tenait pour amplement payé d'un dévouement de plusieurs années par l'abandon de quelque relique qui l'avait approchée et en gardait des émanations inappréciables à tout autre. Des prétentions si discrètes finirent cependant par sembler encore trop matérielles ; pour éthériser plus complétement son amour, on voulut purifier la femme de tout l'alliage terrestre qui en ternissait la sainteté : on n'y vit plus qu'une idée sans autre fin ici-bas que d'être aimée, sans autre bonheur à offrir qu'une contemplation à distance ; l'âge et la figure étaient devenus des circonstances à peu près indifférentes. Dante se passionnait systématiquement pour une petite fille morte depuis vingt ans (1), qui, même pour son imagination, ne pouvait plus être qu'un fantôme, et Pétrarque continuait à soupirer timidement pour les charmes quadragénaires d'une grosse matrone flanquée d'une demi-douzaine d'enfants. Enfin, l'amour rentra dans les conditions de la réalité ; il ne chercha plus à se sanctifier autrement, qu'en remplissant la fin que Dieu lui avait donnée et en recevant les bénédictions de l'Église : ce ne fut

(1) *Vita nuova*, passim, et cependant Beatrice Folco Portinari ne mourut que le 9 juin 1290 (*Ibidem*, par. xxx), lorsqu'ils avaient tous deux vingt-cinq ans. On comprend que, malgré l'attestation positive de Boccace, il y ait des commentateurs qui veulent y voir une personnification de la Sagesse divine.

désormais ni un désir sensuel, ni une conception métaphysique, mais un sentiment vraiment humain et chrétien, que créait le charme de la personne, que nourrissait une estime réciproque, qu'affermissait la sympathie des âmes, et qui se perpétuait en pratiquant ensemble les devoirs et en goûtant en commun les jouissances de la famille.

Les idées morales, les croyances de l'homme sur sa destination et sur sa nature, ne sont pas plus immuables : elles se modifient avec les enseignements de la religion et les explications de la philosophie. Pour leur donner une expression plus saisissante, pour bien montrer aux spectateurs l'impuissance de l'intérêt et de la souffrance à prévaloir contre elles, le Drame doit donc modifier aussi son esprit et sa forme, choisir un sujet qui convienne mieux à son but actuel et le disposer d'après un plan nouveau plus en rapport avec sa pensée. S'il s'adressait à un public de stoïciens, le poëte tragique tenterait une œuvre absurde : l'homme, devenu impassible, ne pourrait plus prouver l'héroïsme de sa vertu en acceptant des douleurs qu'il lui faudrait nier par orgueil et par système. Un genre de Drame qui tient la mort pour le comble du malheur, et vaille que vaille ne vit que de cette idée, n'existerait pas même en germe dans un pays où, comme au Japon, l'élégance du suicide ferait partie des bonnes manières ; où tout honnête bourgeois porterait un couteau bien affilé pour être certain de pouvoir, à la moindre occasion, se fendre le ventre, selon la dernière mode. Lors même qu'elle n'eût pas si puissamment agi sur les mœurs, l'idée qu'un peuple se fait de la Mort changerait encore nécessairement la forme de son Drame. Malgré l'ingénieux déchiffrement des hiéroglyphes, une des gloires de notre âge et de notre pays, peut-être l'Égypte gardera-t-elle éternellement le secret de sa littérature, si toutefois cette littérature sur pierre n'avait pas abouti à une simple collection d'épigraphes et à des

traditions de sacristie. Mais en voyant ce panthéon semblable à un cimetière, tous ces dieux fixes, monotones, aux bras roides et collés au corps, sans regard dans les yeux ni paroles sur les lèvres, et comme scellés sur les siéges de porphyre où ils sont accroupis, on comprend que la mort semblait à ce triste peuple l'entrée dans une vie meilleure, et l'on est sûr que, loin d'exciter la terreur et la pitié, le dénoûment le plus attendrissant d'une tragédie qui aurait tenu à compléter la catastrophe et à enterrer tous les personnages, ne lui eût encore paru qu'une délivrance. En Grèce, au contraire, la Mort s'était personnifiée sous la figure d'un frère jumeau du Sommeil (1), dont les deux pieds contournés (2) exprimaient l'immobilité éternelle ; il n'y avait plus rien à attendre au delà, pas même le mot d'une énigme : c'était la fin définitive de l'existence. Plus tard, l'imagination publique y ajouta deux attributs encore plus expressifs : un flambeau éteint et renversé qu'elle laissait échapper de ses mains, et un papillon, symbole de la légèreté de l'âme, qui, comme elle, n'appartient point à la terre, comme elle ne laisse qu'une vide et stérile enveloppe et disparaît dans le vague de l'air à la fin du jour (3). Chez cette nation de voluptueux matérialistes, la Tragédie n'était même, à proprement parler, que la traduction poétique d'une idée populaire : chaque citoyen devenait à son tour un héros de tragédie ; son agonie était aussi une lutte (4), et quand la Mort l'avait vaincu, on déposait sur ses restes une couronne et des rameaux verts comme un témoignage qu'il était bravement tombé en accomplissant sa destinée.

(1) *Iliadis* l. XVI, v. 682.

(2) Ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας ; Pausanias, l. V, ch. XVIII, par. 1. Le Thanatos du Louvre, n° 1859, que malgré son érection sur ses jambes, le pin auquel il est adossé et l'incorrection du dessin, nous croyons à peu près antique, a un pied tourné et les bras croisés sur la tête.

(3) Nous citerons seulement le camée antique du Cabinet des médailles, B. I., n° 50 ; Spon, *Miscellanea eruditae antiquitatis*, pl. VII ; O. Jahn, *Archäologische Beiträge*, p. 121 et suiv., et van Lennep, *Commentatio de Papilione seu Psyche, animae imagine apud Veteres*, 1823, in-4°. Dante, si versé dans les traditions de l'Antiquité, appelait encore l'âme l'*angelica farfalla*.

(4) C'était le sens littéral de Ἀγωνία.

En relevant le spiritualisme, en le créant peut-être, au moins avec le sens précis et personnel qu'il a pris depuis dix-huit cents ans, le christianisme protestait par le fait contre la Tragédie. La forme de squelette qu'il donne à la Mort n'est point un épouvantail ni même une menace, mais une image trop réelle de la vanité et de la laideur du corps quand l'âme s'en est retirée (1). A moins d'abjurer ses dogmes les plus saints et toutes ses espérances, la vie reste pour lui une épreuve, et la Tragédie est mal venue à choisir pour pousser à la pitié le moment même où le juste grandi par le combat, épuré par la souffrance, va enfin recevoir la palme qui lui est due. Le spectateur se dit comme Polyeucte :

> Le bonheur d'un chrétien n'est que dans les souffrances;
> Les plus cruels tourments lui sont des récompenses (2),

et au lieu de s'apitoyer sur le martyr, il voudrait, ainsi que dans les représentations vraiment chrétiennes du moyen âge, terminer le jeu en chantant le cantique d'actions de grâces consacré par l'Église.

Ces changements successifs du Drame constituent réellement une histoire, un ensemble de faits liés l'un à l'autre et concourant tous au développement de la même idée. Comme toutes les histoires dignes de ce nom, celle du Drame n'a rien de fortuit ni de vraiment contradictoire, rien qui dépende en définitive de la volonté ni du talent des individus; c'est une conséquence nécessaire des lois qui régissent la vie de l'Humanité : le poëte croit penser librement, et c'est Dieu qui l'inspire. Mais ce n'est pas seulement une initiation progressive à la cause première de la

(1) Malgré le passage de Pétrone, par. 34, qui a d'autant plus besoin d'explication que les membres avaient conservé de la mobilité, on ne pouvait donner à la Mort la forme d'un squelette dans les pays où l'on brûlait les corps, ni dans ceux où on les momifiait. A moins de circonstances tout exceptionnelles qu'il est impossible de nier d'une manière absolue, nous ne pensons même pas que des squelettes, comme ceux des bas-reliefs de Cumes (voy. Sickler, *De monumentis aliquot graecis e sepulcro Cumaeo*, 1812, in-4°), puissent être véritablement antiques. Voy. Fiorello, *Geschichte der zeichnenden Künste*, t. IV, p. 121.

(2) Act. II, sc. 5.

vie et à sa fin dernière qui fait cette histoire et se reflète dans tous les changements; les croyances les plus indifférentes à la morale, les traditions, les idées les plus étrangères en apparence, celles qui naissent et se renouvellent chaque jour, y exercent une influence facile à reconnaître. Ainsi, par exemple, partout l'homme s'est senti mal à l'aise dans le monde, partout il a voulu améliorer les conditions de son existence et s'est révolté contre les puissances d'une nature supérieure qui les lui avaient imposées. Cette idée se trouve déjà en Grèce, presque à l'origine du Drame, dans le *Prométhée* d'Eschyle, et quoique des parties considérables, peut-être même les plus importantes, aient péri; quoique les traditions mythologiques, la seule base possible de la tragédie antique, nous soient elles-mêmes bien imparfaitement connues et que l'inintelligence de leur vrai sens doive encore rendre la pensée du poëte plus obscure, les fragments qui nous sont parvenus permettent d'en apprécier au moins les tendances (1). Prométhée, sans doute une réminiscence incomplète de Pramat-Esa, le premier homme de la tradition indienne, se distingue de tous les autres héros tragiques chargés de représenter la même idée, par l'absence de tout intérêt personnel, par un pur dévouement aux injures de l'Humanité souffrante. « Infortuné, s'écrie-t-il, c'est pour les présents dont j'ai enrichi les hommes que ces tortures me sont infligées (2). » Il est entré résolûment en lutte contre le plus

(1) Des trois parties dont se composait probablement le *Prométhée*, il ne reste que la seconde, un vers de la première et quelques fragments de la troisième. C'est l'opinion de Jacobs, Herder, Blumner, Genelli, Süvern et Welcker; mais G. Hermann, *De tetralogia dramatica*, p. 6 et 11, a soutenu qu'il n'y avait en tout que deux tragédies, et attribué à un drame satyrique le vers que l'on avait supposé appartenir à une première pièce du même caractère. Peut-être, en effet, les traditions mythologiques qui nous sont parvenues et le silence des Anciens favoriseraient plutôt cette dernière opinion; mais peu importe à l'idée qu'Eschyle s'était proposée dans son œuvre : le premier drame n'eût été sans doute que l'exposition, la représentation du *vol du feu*.

(2) Θνητοῖς γὰρ γέρα
Πορὼν ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας·
Prometheus, v. 107.

Vulcain lui avait déjà dit, v. 28.

Τοιαῦτ' ἐπηύρου τοῦ φιλανθρώπου τρόπου.

puissant des dieux avec la conscience de sa faiblesse et la certitude de la défaite (1), mais il s'y résigne comme à une injustice de plus (2), et se console en pensant que le supplice qu'il endure vouera le nom de son oppresseur à l'opprobre (3). En vain est-il attaché sur un rocher par des clous de diamant qui lui percent la poitrine, son courage et sa constance n'en sont point abattus; sa voix s'élève du milieu des tortures pour protester énergiquement contre cet abus de la force, et en appeler à l'avenir : il a pour lui la sympathie de ceux qui l'entendent (4), la conscience de son immortalité (5) et la foi au succès final de sa cause, à l'abaissement de Jupiter et au triomphe de l'Humanité (6). Cette grande figure d'un médiateur souffrant volontairement pour adoucir des souffrances qu'il ne partage pas, a été comparée au Christ par des écrivains qui n'avaient compris ni le caractère personnel de l'expiation du Rédempteur, ni l'orgueil titanique de la lutte de Prométhée (7) : elle n'appartient qu'à l'âge religieux de la Grèce, où la pensée brisait encore l'enveloppe des mythes et ne se prosternait pas devant les statues qui en étaient l'expression la plus grossière. Rien de pareil à cette généreuse protestation contre les bornes que le Dieu a posées à la puissance de l'homme, ne se reproduira plus dans l'histoire du Drame: nous n'y trouverons désormais que des aspirations toutes personnelles et des sentiments intéressés.

(1) Πάντα προὐξεπίσταμαι
σκεθρῶς τὰ μέλλοντ', οὐδέ μοι ποταίνιον
πῆμ' οὐδὲν ἥξει·
Prometheus, v. 101.

(2) Οἶδ' ὅτι τραχὺς καὶ παρ' ἑαυτῷ
τὸ δίκαιον ἔχων Ζεύς·
Prometheus, v. 186.

(3) Ἀλλὰ νηλεῶς
ὧδ' ἐρρύθμισμαι, Ζηνὶ δυσκλεὴς θέα·
Prometheus, v. 240.

(4) Λέξω δὲ, μέμψιν οὔτιν' ἀνθρώποις ἔχων,
ἀλλ' ὧν δέδωκ' εὔνοιαν ἐξηγούμενος·
Prometheus, v. 445,

et le Chœur dit, v. 1067, à Mercure, qui l'engageait à se retirer pour ne point participer au supplice de Prométhée :

Μετὰ τοῦδ' ὅ τι χρὴ πάσχειν ἐθέλω.

(5) Πάντως ἐμέ γ' οὐ θανατώσει·
Prometheus, v. 1053.

(6) Καὶ τῶνδέ γ' ἕξει δυσλοφωτέρους πόνους·
Prometheus, v. 931, et v. 939 :

Δράτω, κρατείτω τόνδε τὸν βραχὺν χρόνον,
ὅπως θέλει· δαρὸν γὰρ οὐκ ἄρξει θεοῖς.

(7) Voy. Augusti *Dissertatio qua dogma de duplici Adamo et fabula de Prometheo inter se comparantur*, et Welcker, *Die Aeschylische Trilogie Prometheus*, p. 113.

Le flux et reflux incessant de désordres et de violences qui désolaient le monde, avait dans les premiers siècles du moyen âge frappé même les plus chrétiens de stupeur. Il y avait une loi morale que le Christ était venu enseigner par sa parole et par son exemple, une loi morale que son Église évangélisait tous les jours, et cependant elle était à chaque instant impunément violée. Ce que le christianisme nommait vertu ne parvenait qu'à la souffrance et à la misère; ce qu'il réprouvait comme un vice n'avait souvent pour arriver au succès qu'à persévérer dans sa voie et à grandir jusqu'au crime. Pour ne pas accuser la justice de Dieu, le peuple en révoqua la puissance en doute; il se plut à voir dans le mal l'action d'un mauvais principe, toujours vaincu, mais toujours prêt à recommencer la lutte et à porter la perturbation dans le gouvernement du monde. En vain cette croyance fut-elle solennellement condamnée par l'Église et déclarée une impiété, le Diable n'en resta pas moins dans la mythologie populaire une puissance, quelquefois visible, et toujours mêlée activement à la vie des hommes et à la destinée des empires. Quand cette lutte universelle du Démon contre le pouvoir du Ciel était ramenée à l'unité d'une biographie, il ne s'agissait plus seulement du bonheur périssable d'un homme, mais du salut éternel de son âme, et nul sujet de drame ne pouvait passionner davantage un auditoire chrétien. Théophile (1), un

(1) D'après le plus ancien drame, celui de Rutebeuf, dont nous devons une édition à M. Jubinal (*Œuvres de Rutebeuf*, t. II, p. 79), et une réimpression à M. Francisque Michel; *Théâtre français au moyen âge*, p. 139. Les deux versions dramatiques en bas-allemand ne sont que du quatorzième siècle. L'une, publiée par Bruns, *Romantische und andere Gedichte in altplattdeutscher Sprache*, p. 296, a été réimprimée, d'après un manuscrit plus complet, par Dasent, *Theophilus in icelandic, low-german and other Tongues*, p. 35; l'autre a fait l'objet d'une publication spéciale de M. Ettmüller, *Theophilus, der Faust des Mittelalters*. Ce sujet populaire était souvent représenté sur les vitraux : au Mans, à Lyon, à Troyes, deux fois à Notre-Dame de Paris, etc. Aussi plusieurs autres histoires s'étaient-elles inspirées de la même idée. Voy. Jubinal, *Nouveau recueil de fabliaux*, t. I, p. 18 et 138; Wright, *Latin stories*, p. 31; Mone, *Anzeiger für Kunde teutschen Vorzeit*, 1834, col. 266; Cesarius d'Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, ch. XI et XII, et Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, l. VII, ch. 105 et 106.

prêtre craignant Dieu, comme son nom l'indique, est tombé sans l'avoir mérité dans la disgrâce de son évêque et le plus absolu dénûment (1). Égaré par la douleur, il blasphème contre la justice de Dieu; parce qu'il l'a prié inutilement, il doute de sa bonté, et dans le sentiment de son impuissance à améliorer lui-même sa fortune, il recourt à la puissance du Diable. C'est naturellement un Juif, un ennemi personnel du christianisme, qui sert d'intermédiaire et oblige par ses conjurations le Mauvais-Esprit d'apparaître : pour empêcher l'estime poétique qu'aurait pu inspirer son pouvoir, il fallait le montrer aussi dans sa dégradation, dans son obéissance d'esclave aux plus vils des êtres qui savent le commander (2). Quoique souvent inaperçue, la protection de Dieu couvre toutes les créatures qui n'y ont pas volontairement renoncé; mais Théophile fait un pacte positif avec le nouveau maître qu'il s'est choisi, et le signe de son sang (3) : alors seulement il devient le serviteur du Diable et reçoit ses commandements (4). Remis presque aussitôt en possession de ses anciens emplois, il n'en sent pas moins se réveiller sa conscience de chrétien; mais sans un secours extérieur, son repentir ne pourrait pas non plus le relever de sa faute. Il ne compte que sur les bontés de la patronne du genre humain, et la Vierge, touchée de ses prières, suppose une erreur qui

(1) Or m'estuet il morir de fain
Se je n'envoi ma robe au pain;
Œuvres de Rutebeuf, t. II, p. 79.

(2) Le Diable dit modestement :

Tu as bien dit ce qu'il i a.
Cil qui t'aprist riens n'oublia :
Moult me travailles;

Et Salatins répond :

Qu'il n'est pas droiz que tu me failles
Ne que tu encontre moi ailles
Quant je t'apel;

Théâtre français au moyen âge, p. 143.

On lit aussi dans les *Miracles de Nostre-Dame* :

Tant savoit d'art [et] de nigremanche,
Qu'a l'Anemi faire foisoit
Toutes les riens qu'il li plaisoit;

dans Schmidt, *Disciplina clericalis*, p. 114.

(3) Saches de voir qu'il te (*l.* me) covient
De toi aie lettres pendanz,
Bien dites et bien entendanz;
Œuvres de Rutebeuf, t. II, p. 89, et p. 105 :

De l'anel de son doit sééla ceste lettre;
De son sanc les escrist, autre enque n'i fist [metre.

(4) Je te dirai que tu feras :
James povre homme n'ameras;
Se povres hom sorpris te proie,
Torne l'oreille, va ta voie; etc.
Théâtre français au moyen âge, p. 145.

n'existait pas, et reprend violemment le titre en bonne forme que le Diable avait sur son âme (1). Quand cet acte matériel est détruit, aucune trace ne reste plus de la faute; par une dernière satisfaction toute matérielle aussi, donnée à l'esprit du catholicisme, Théophile en fait cependant une confession publique, et l'Église s'associe complétement à la pièce par un *Te Deum*. L'impuissance radicale de l'homme, la vanité de ses aspirations vers le bien sans la grâce d'en haut et la négation de sa liberté même pour le mal sans une assistance étrangère, telle est au fond la triste pensée de ce drame; c'est l'enseignement de l'humilité chrétienne et de la prééminence de la dévotion ascétique sur les vertus pratiques de la vie. Il semble, sous ce rapport, ne s'adresser qu'à un public de moines, mais le monachisme n'était qu'une conception plus poétique à la fois et plus logique du christianisme, et le *Théophile* avait une autre signification beaucoup plus générale, à l'usage des chrétiens qui n'étaient pas arrivés au même état de renoncement et d'immolation de soi-même. C'est une légende symbolique du pécheur qui, poussé par de mauvaises passions, entraîné par de perfides conseils, tombe volontairement sous la domination du Démon, et ne peut plus s'en affranchir que quand son repentir a trouvé grâce devant Dieu par l'intercession de la vierge Marie.

A l'époque où vivait Calderon, ces grossières croyances n'étaient déjà plus aussi populaires, et la pensée du *Magico prodigioso* (2) s'en est un peu dégagée comme son temps; mais

(1) Ta chartre te ferai ravoir
Que tu baillas par non-savoir;

Œuvres de Rutebeuf, t. II, p. 102.

Comme il y avait toujours guerre ouverte entre la Vierge et le Diable, on ne supposait pas pendant le moyen âge qu'elle dût observer aucune justice envers lui: un autre exemple s'en trouve dans le *Mystère du chevalier qui donna sa femme au Dyable*.

(2) Publié d'abord sous le titre de *El Mexico prodigioso*, le Magicien qui fait des miracles. Calderon a fait sa pièce d'après une des nombreuses légendes inspirées par le Μετάνοια de saint Cyprien (à l'appendice des *Opera* de l'évêque de Carthage, du même nom, par Baluze), probablement le ch. CXLII du *Legenda aurea*, ou la Vie de Siméon Métaphraste; dans Surius, *Probatae Sanctorum vitae,* t. V, p. 351. *El Magico* fut représenté à Yepès en 1631, pour ajouter à la pompe de la Fête-Dieu; von Schack, *Nachträge zur Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, p. 88.

en devenant plus orthodoxe, son catholicisme s'y est fortement empreint d'esprit espagnol, et la luxuriante imagination de l'auteur a groupé tout autour tant d'éléments purement dramatiques, que le fond disparaît quelquefois sous la richesse des accessoires. Les savantes études de Cipriano l'ont détaché des croyances païennes, et le Diable craint que son âme ne lui échappe entièrement s'il n'intervient plus activement dans sa vie : c'est son droit, et il en use. Il prend donc l'apparence honnête d'un raisonneur qui par système doute de tout sans avoir rien appris, ne reconnaît aucune autre autorité que son propre raisonnement et prouve indifféremment le pour et le contre, selon le goût des personnes (1) : c'est, comme on voit, un diable du seizième siècle, une personnification de l'esprit du protestantisme qui se trouvait dans les données de la pièce. Le débat s'engage sur l'unité de Dieu, et naturellement, malgré son argumentation à outrance, le Diable est battu; mais il ne tarde pas à reprendre une revanche complète. Il connaît trop bien son Espagne pour ne pas savoir pertinemment que rien, pas même la science, ne résiste à l'amour, et souffle au cœur de Cipriano une passion violente pour Justina, mais une passion noble, élevée, chevaleresque, qui n'a rien de sensuel ni de diabolique, enfin tout à fait digne d'un hidalgo du théâtre de La Cruz. Là reparaît le dogme catholique de l'impuissance radicale de l'homme abandonné à ses seules forces : Cipriano ne croit ni à sa jeunesse ni à sa beauté; il n'attend rien de son génie ni de sa passion; il ne se fie qu'au savoir-faire du Démon, et lui engage son âme avec toutes les formalités d'usage pour en obtenir l'amour de Justina (2). Mais sa foi de chrétienne la couvre

(1) Si no lo quereis creer,
Decid, qué estudiais, y vaya
De argumento; que, aunque no
Sé la opinion, que os agrada,
Y ella sea la segura,
Yo tomaré la contraria;

journée I; dans l'édition de Leipsick t. III, p. 399.

(2) CIPRIANO.
¿ Qué me pides ?

comme un bouclier; elle échappe à toutes les entreprises du Mauvais-Esprit, et Cipriano, convaincu par cette nouvelle défaite de l'existence d'un Dieu plus véritable et plus fort, se déclare chrétien (1). Sa religion n'est cependant pas encore suffisamment éclairée pour trouver grâce devant Dieu; il désespère de sa bonté; il nie que sa puissance soit assez infinie pour lui pardonner de s'être lié par un acte authentique avec le Diable, et son incrédulité ne cède qu'à l'assurance positive que lui en donne sa bien-aimée. Alors il souffre chrétiennement le martyre; le sang qu'il verse pour la vraie foi efface sa signature (2) et lui gagne en même temps que le ciel l'amour de Justina (3). Si l'on retrouve encore dans ce drame la croyance à la vanité des actions qui sont propres à l'homme, il admet au moins les vertus de l'amour. C'est même à proprement parler la glorification en trois journées du catholicisme et de l'amour : de l'amour qui fait de fervents chrétiens comme les plus éloquentes prédications d'un missionnaire, et du catholicisme qui non content d'assurer à ses fidèles les joies du paradis, y ajoute par surcroît ce qu'un bon Espagnol désire souvent avec encore plus d'ardeur, l'amour de sa dame.

La soumission à l'autorité de l'Église ne paraissait plus assez complète quand on franchissait la limite de ses enseignements. Pour elle et la foule des croyants, c'était déjà céder à des sug-

DEMONIO.
Por resguardo
Una cédula firmada
Con tu sangre y de tu mano.....
CIPRIANO.
Pluma será este puñal,
Papel este lienzo blanco,
Y tinta para escribirlo
La sangre es ya de mis brazos;
journée II.

(1) La causa de no poder
Rendir este monstruo bello,
Es, que hay un Dios que la guarda,
En cuyo conocimiento
He venido á confesarle
Por el mas sumo é inmenso;
journée III.

(2) C'est le Diable lui-même qui le dit :
Fue mi esclavo; mas borrando
Con la sangre de su cuello
La cédula, que me hizo,
Ha dejado en blanco el lienzo;
journée III.

(3) JUSTINA.
Que en la muerte te queria
Dije; y pues á morir llego
Contigo, Cipriano, ya
Cumplí mis ofrecimientos;
journée III.

gestions diaboliques que de souhaiter savoir ce qu'elle ne voulait pas apprendre, et l'on attribuait facilement à un commerce direct avec le Démon toutes les connaissances qui dépassaient le niveau habituel de la science du temps. Bien des savants du moyen âge, parmi lesquels on trouve avec quelque surprise un pape (1), furent donc soupçonnés d'avoir puisé leur instruction à des sources infernales; mais les progrès du savoir public ne tardaient pas à prouver que, dans cette science, d'abord si suspecte, il n'y avait en réalité rien de merveilleux, ni par conséquent de maudit. Pour ne pas renoncer d'une manière définitive à une supposition qui flattait singulièrement l'envie des uns, le respect effrayé des autres et les idées superstitieuses de tous, on distingua d'une science légitime, accessible à tous, des connaissances surnaturelles, sévèrement interdites à l'homme, qui ne pouvaient venir que de l'Enfer. Un des derniers personnages auxquels le peuple eût fait l'application de cette croyance, était un Allemand nommé *Faust* (2), et sa disparition soudaine avait complété la légende : c'était naturellement le Diable en personne qui avait emporté son corps et son âme. Les théâtres de marionnettes s'emparèrent presque aussitôt de cette lamentable histoire, et un des plus vieux dramaturges anglais, Marlowe, lui donna dans son *Doctor Faustus* une forme plus poétique et une signification beaucoup plus profonde. Loin de suffire à délivrer l'homme de la tentation et à l'affermir dans le bien, la science sans la foi ne nous apporte au fond que le sentiment de sa vanité, et pousse inévitablement à chercher des idées moins creuses dans l'étude des connaissances occultes. Faustus, dégoûté du vain sa-

(1) Gerbert, connu comme pape sous le nom de Sylvestre II : voy. Brown, *Fasciculus rerum expetendarum et fugiendarum*, t. II, p. 88.

(2) L'existence réelle de Faust est maintenant un fait hors de doute : voy. entre autres Neumann, *Dissertatio historica de Fausto praestigiatore*, Wittenberg, 1682 ; Köhler, *Untersuchung über das Leben und die Thaten des Dr. Joh. Faust*, Leipzig, 1791 ; Stieglitz, *Die Sage vom Dr. Faust*, dans l'*Historisches Taschenbuch* de M. de Raumer pour 1834, p. 127-294 ; Düntzer, *Die Faustsage bis zum Erscheinen des ersten Volksbuches* (*Kloster*, t. V, p. 27-83), et Scheible, *Doctor Faust* (2e vol. du *Kloster*).

voir, ne craint donc pas d'en demander un plus puissant au Diable (1), et de s'engager envers lui par un pacte irrévocable (2). Mais en vain les plus secrets mystères sont-ils devenus accessibles à sa soif de les pénétrer tous, les jouissances les plus ardemment désirées n'ont plus que de l'amertume quand la conscience les réprouve (3). Le bonheur imaginaire que Faustus a payé si cher fuit incessamment devant lui, et le jour de l'expiation finale arrive. Le Diable s'en saisit malgré ses prières désespérées (4), et le Chœur avertit lui-même le public que cette fin terrible doit apprendre aux sages à respecter l'obscurité des choses occultes et à s'arrêter aux bornes que le Ciel n'a point permis de franchir (5). C'était donc encore une leçon de morale et d'humilité chrétienne, mais déjà avec quelques réserves personnelles à l'auteur. Pour témoigner que la vraie science n'avait point à répondre des égarements du savant, Marlowe l'honorait jusque dans Faustus damné, et faisait assister à ses funérailles tous les étudiants, vêtus d'habits de deuil (6). Malgré ses conclusions orthodoxes, on sent même que l'esprit indépendant du poëte ne les a pas acceptées sans révolte (7); son Dieu n'a rien

(1) This night I'll conjure, though I die the- [refore.

(2) So thou wilt buy his service with thy soul...
But now thou must bequeth it solemny,
And write a deed of gift with thine own blood.

(3) His conscience kills it, and his labouring [brain
Begets a world of idle phantasies,
To over-reach the devil, but all in vain;
His store of pleasures must be sauc'd with pain.

(4) Oh! mercy, heav'n, look not so fierce on me!
Adders and serpents, let me breathe awhile!
Ugly Hell, gape not! — Come not, Lucifer!
I'll burn my books! — Oh! Mephostophilis!

(5) Faustus is gone: regard his hellish fall,
Whose fiendful fortune may exhort the wise,
Only to wonder at unlawful things!
Whose deepness doth entice such forward wits,
To practice more than heavenly power per- [mits.

(6) Well, Gentlemen, though Faustus' end be [such
As every Christian heart laments to think on;
Yet, for he was a scholar once admired
For wondrous knowledge in our German [schools,
We'll give his mangled limbs due burial;
And all the students, clothed in mourning [black,
Shall wait upon his heavy funeral.

(7) Beard dit positivement dans son *Theatre of God's judgements* que Marlowe fell (not without just desert) to that outrage and extremitie, that he denied God and his sonne Christ; and not onely in word blasphemed the Trinitie, but also (as is credibly reported) wrote bookes against it, affirming our Saviour to be but a deceiver. Rudierde disait également dans *The Thunderbolt of God's wrath against hard-hearted and stiffe-necked sinners*, imprimé en 1618: We read of one Marlow a Cambridge scholler, who was a poet and a filthy play-maker: this wretche accounted that meeke servant of God, Moses, to be but a conjurer and our sweet Saviour but a sedecer and deceiver of the people. Nous devons

du doux Sauveur qui versa son sang pour le salut du monde, c'est bien plutôt le dieu dur et jaloux de l'Ancien Testament qui maintient son interdiction du fruit défendu parce que tel est son bon plaisir. Marlowe n'est resté de son temps que parce qu'il a justifié la défense de goûter à la science qu'il n'appartient pas à l'homme de connaître, parce que la condamnation de Faustus était écrite d'avance dans les agitations de son esprit et les inquiétudes de sa conscience. Il suffisait à Gœthe que la tradition de Faust fût populaire (1); il l'accepta sans y rien changer en apparence, comptant assez sur son génie pour l'approprier à ses fins, si toutefois on peut s'en proposer sérieusement aucune quand on flotte avec indifférence entre le scepticisme d'un esprit désabusé de sa dernière vérité et le vague polythéisme d'une âme qui n'est plus accessible qu'à la poésie et en évoque de toutes les choses. Nous avons aujourd'hui un Faust complet; mais il a été abandonné, repris, terminé à des années d'intervalle, et l'imagination de Gœthe, le poëte le plus impersonnel et le moins entier dans ses idées, peut-être parce qu'il les comprenait toutes, suivait chaque jour un nouveau courant où se réfléchissaient indistinctement tour à tour les mille paysages qui se succédaient sur la rive : sans donc nous embarrasser outre mesure du sens de la seconde partie, nous croyons que, pour rester fidèle à la pensée panthéiste du premier fragment et former un véritable ensemble, cette singulière composition devait aboutir à la con-

d'ailleurs reconnaître que la pièce de Marlowe ne nous est point parvenue telle qu'il l'avait composée; on trouve dans le journal manuscrit de Henslowe : Payd to Thomas Dekker, the 20th of desember 1597, for adycyons to Fosstus twentye shellinges; dans Collier, *The history of english dramatic poetry to the time of Shakespeare*, t. III, p. 113.

(1) On a, dans ces derniers temps, publié plusieurs pièces différentes composées pour les théâtres de marionnettes : voy. *Das Kloster* de Scheible, t. V. Nous indiquerons seulement le fragment attribué sans preuves positives à Lessing, et les *Faust* de Friedrich Müller, de Klinger et de Klingemann. Une vieille pièce populaire a été recueillie par Arnim et V. Brentano dans leur *Wunderhorn*, mais la tradition qui l'avait inspirée était un peu différente, comme le prouvent les derniers vers :

Der Teufel hatte ihn verblendet,
Mahlt ihm ab ein Venusbild;
Die bösen Geister schwunden
Und führten ihn mit in die Höll.

fusion du Diable (1) et à l'impossibilité de concilier la nature de l'homme avec la vie (2). La science de Faust ne l'a conduit de négation en négation qu'au scepticisme, non par impuissance de comprendre ou dédain de la vérité, mais par l'abus de la réflexion et du raisonnement, par une conséquence logique d'insolubles contradictions entre le pouvoir de l'homme et sa volonté, la liberté de ses actes et la nécessité des choses, les conceptions de sa pensée et les réalités du monde (3). Sa science ne lui a rien appris qu'à s'enorgueillir de soi-même et à s'isoler des autres dans le mépris de leur ignorance; il veut, par une sorte de spleen philosophique, se débarrasser du fardeau de son intelligence et se sauver au moins de l'ennui de trouver dans toutes les connaissances le néant qu'il y porte (4), quand Méphistophélès s'engage à le réconcilier avec la vie. Il le détourne de la science par ses railleries, et le pousse à chercher dans l'ivresse des plaisirs ce qu'il a vainement demandé au travail de la pensée (5); mais Faust retrouve encore au fond de toutes les jouis-

(1) Cela nous semble sortir de la pièce et des vers que Faust adresse à Méphistophélès:
Kannst du mich schmeichelnd je belügen
Dass ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuss betrügen :
Das sey für mich der letzte Tag!

(2) Le Seigneur le dit lui-même dans le prologue :

MEPHISTOPHELES.
Nicht irdisch ist des Thoren Trank noch Speise.
Ihn treibt die Gährung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewusst;
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.....

DER HERR.
Es irrt der Mensch so lang' er strebt.

(3) Zwey Seelen wohnen, ach! in meiner [Brust :
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hällt, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt, mit klammernden Orga- [nen.....
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

Gœthe a résumé dans son *Eugénie* les contradictions que Faust et lui trouvaient dans le monde, en deux vers très-expressifs :
Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt?
Das Wesen, was wär' es, wenn es nicht [erschiene?

(4) Und sehe, dass wir nichts wissen können!
Das will mir schier das Herz verbrennen.

(5) Méphistophélès ne pouvait rien créer, aussi Gœthe avait-il déjà donné cette tendance à Faust avant de le mettre en rapport avec lui :

Ich habe mich zu hoch gebläht;
In deinen Rang gehör ich nur.
Der grosse Geist hat mich verschmäht,
Vor mir verschliesst sich die Natur.
Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen.
Lass in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!...
Nur rastlos bethätigt sich der Mann.

sances le sentiment des bornes de sa nature, l'impuissance de l'homme à se faire Dieu, et cette dernière épreuve n'aboutit qu'à une nouvelle impossibilité, plus désespérante encore, à un irrésistible besoin de croyance que ne sauraient désormais satisfaire ni son cœur desséché par le doute, ni son esprit habitué à tourner sans relâche sur lui-même et à protester indéfiniment contre tous les résultats. Méphistophélès n'a rien gardé de la tradition populaire : il est né en Allemagne, vers la fin du dix-huitième siècle; quoi qu'en pensent des bourgeois à moitié ivres, son pied n'est point réellement fourchu; il ne sent ni le soufre ni le bitume, et ne fait le mal qu'en amateur, sans haine ni amour pour personne, et seulement pour se tenir l'esprit en haleine. Ce n'est au fond qu'une personnification de la science arrivée à une négation systématique (1), dont le plus grand défaut est de se complaire à prouver au bien qu'il est un vain mot, et au sentiment qu'il est une sottise. Son intelligence n'en est pas moins très-cultivée et fort au courant des opinions modernes; on peut être sûr qu'il n'eût pas ajouté la moindre créance aux tables tournantes et douterait au besoin de sa propre existence, en haussant légèrement les épaules, ainsi que pourrait faire un membre de l'Académie des Sciences. Il y a comme contraste une troisième variété de la science, celle qui jure sur ses propres paroles et croit à ses reliques; la science aux joues rubicondes, aux grosses épaules et aux yeux bêtes, qui de lecture en lectures, et de raisonnement en raisonnements, est arrivée logiquement à la sottise (2). En regard de toutes ces impuissances de la science, le poëte a placé Margarethe, une pauvre fille qui cède presque

(1) Il donne lui-même la définition de son caractère :

Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht; denn alles was entsteht,
Ist werth, dass es zu Grunde geht;
Drum besser wär's dass nichts entstünde.
So ist denn alles, was ihr Sünde,
Zerstörung, kurz das Böse nennt,
Mein eigentliches Element.

(2) WAGNER.

Mit Eifer hab' ich mich der Studien beflissen;
Zwar weiss ich viel, doch möcht ich alles [wissen.

sans résistance à des séductions vulgaires et n'a pas même l'esprit assez avisé pour défendre la vie de son enfant contre les sophismes dénaturés de son amant; mais il lui reste avec quelque souvenir de son catéchisme une foi niaise dans les prières que sa mère lui avait apprises, et quand elle meurt à moitié folle et devenue une honte publique, des voix viennent du ciel et déclarent qu'elle est sauvée. Puis sur le dernier plan apparaît un instant son frère, qui lui aussi a une foi, celle de l'honneur, à laquelle il sacrifie bravement sa vie, et va sans crainte recevoir des mains de Dieu la récompense de ses vertus de soldat (1). Ce n'est plus là seulement une idée religieuse inspirée au poëte par les croyances de son temps, c'est une pensée philosophique tout à fait personnelle, qu'il veut imposer à ses contemporains, et ce caractère égoïste de l'inspiration était une nouveauté amenée par le temps dont l'histoire du Drame n'avait encore offert aucun exemple (2).

Cette personnalité s'est exagérée encore dans le *Manfred* de lord Byron : le Drame n'y est plus qu'une vaine forme qui sert seulement à donner la réplique à la Poésie lyrique. Le seul sujet réel est l'état de l'âme de Manfred, et Manfred, c'est lord Byron lui-même, avec sa volonté énergique et ses impuissances d'action, son imagination blasée par l'abus de la poésie et son impossibilité d'accepter la vie sociale pour cause d'orgueil et de

(1) VALENTIN.
Da du dich sprachst der Ehre los,
Gabst mir den schwersten Herzensstoss.
Ich gehe durch den Todesschlaf
Zu Gott ein als Soldat und brav.

Nous n'avons point cherché à résumer l'idée du Seigneur, parce qu'elle nous semble multiple et insaisissable. D'abord biblique et personnel, il se déforme, se volatilise et devient une abstraction métaphysique, *l'inaccessible absolu*, comme dirait un des étudiants du *Faust*.

(2) Ce drame caléidoscopique se prête sans doute à des appréciations très-différentes; mais ce vague de son idée est déjà un caractère, et, ce qui nous importe surtout ici, c'est qu'il ait une signification symbolique. Nous avons, sur ce point, l'assentiment formel de Schiller et de l'auteur lui-même. Malgré son individualité poétique, écrit Schiller, la pièce ne peut se soustraire entièrement aux exigences d'une signification symbolique, et c'est là aussi probablement votre propre idée. Gœthe répond le 14 juin 1797 : Je me prépare donc avec joie et amour une retraite dans ce monde symbolique, brumeux et imaginaire.

dandysme. La vraie inspiration du poëte n'est plus ici la beauté du sujet ni même la volonté de composer des vers magnifiques, mais un besoin fiévreux d'occuper de lui, de poser sur un piédestal, en se cambrant sur ses reins, de frapper le beau monde d'étonnement et, s'il le pouvait, de stupeur. Il a donc poétisé la puissance du mal et érigé en une sorte de théorie satanique les impatiences éphémères qu'excitent chez les intelligences passionnées les règles morales qui les gênent, et les institutions sociales qui n'accordent pas une place assez large à leurs prétentions. Manfred s'est retiré dans une solitude agreste et y vit au milieu des bouleversements de la Nature, libre de se révolter contre toutes les croyances reçues et de ne s'astreindre à aucun devoir envers personne. On ne connaît ni son siècle ni sa patrie : c'est un homme abstrait qui n'a jamais vécu que dans les utopies du poëte. Pour mieux attester son mépris des lois le plus souverainement respectées, il a voulu se donner l'étrange mérite d'un inceste, et s'il ne l'a commis que dans sa volonté, il le commet encore tous les jours dans son cœur. Il aime à s'arroger une destinée si terrible qu'elle n'appartienne qu'à lui seul (1), et il y tient comme à une de ses gloires; il s'ingénie à se créer des besoins de cœur et d'esprit que nul autre que lui ne puisse connaître (2), et pour dernière auréole réclame avec orgueil l'affreux malheur d'avoir tué de son regard et de son amour la seule femme qui eût su le rattacher par un lien réel à la vie (3). Il a voulu épuiser la science, non par espérance de

(1) Fatal and fated in thy sufferings;
act. II, sc. 2.

Cela semble même une des causes de sa puissance, puisqu'il évoque les Esprits,

By the strong curse which is upon my soul,
The thought which is within me and around [me;
act. I, sc. 2.

(2) From my youth upwards
My spirit walk'd not with the souls of men,
Nor look'd upon the earth with human eyes;
The thirst of their ambition was not mine,
The aim of their existence was not mine;
act. II, sc. 2.

(3) I loved her, and destroy'd her! — With [thy hand? —
Not with my hand, but heart, which broke [her heart;
It gazed on mine, and wither'd;
ibidem.

trouver dans les profondeurs inaccessibles au vulgaire quelque résultat qui le satisfasse, mais pour se convaincre aussi de sa vanité et avoir le droit de s'en plaindre (1). Il commande en maître aux Esprits, et ce n'est point en vertu d'un pacte où il leur aurait livré son âme, c'est par la force de sa propre intelligence (2); mais ce fatal pouvoir accroît encore son désenchantement (3), et les Esprits indignés n'obéissent qu'en frémissant et en se promettant de l'en faire repentir (4). Il ne tient désormais à l'Humanité que par la splendeur de son génie poétique et les déchirements de sa conscience, mais sa conscience est frappée d'impuissance, si ce n'est pour souffrir, et à voir son génie donner un corps et une âme aux fantaisies incohérentes d'un cerveau malsain, on se prend quelquefois à douter si sa vraie pensée ne serait pas d'inspirer le dégoût de toute poésie. C'était, en un mot, lord Byron tout entier; non, sans doute, le noble lord qui siégeait à la Chambre haute, mais le poëte tel qu'il se voyait dans les mirages de sa misanthropie et de sa vanité de dandy. Rien ne manque à la vérité de la peinture, pas même la haine et les imprécations d'un être démoniaque qu'il croyait avoir rencontré dans sa propre famille.

L'idée fondamentale de tous ces drames était la même : c'est la misère originelle de l'homme, l'impuissance de sa volonté à diriger sa vie et sa subordination fatale à un être supérieur.

(1) Sorrow is knowledge : they who know the most
Must mourn the deepest o'er the fatal truth,
The tree of knowledge is not that of life;
act. I, sc. 1.

(2) My past power
Was purchased by no compact with thy crew,
But by superior science — penance — daring —
And length of watching — strength of mind — and skill
In knowledge of our fathers;
act. III, sc. 3.

(3) And with my knowledge grew
The thirst of knowledge, and the power and joy
Of this most bright intelligence.....
He is convulsed — This is to be a mortal,
And seek the things beyond mortality;
act. II, sc. 2.

(4) Thou worm, whom I obey and scorn —
Forced by a power which is not thine,
And lent thee but to make thee mine;
act. I, sc. 2.



Mais le temps a marché entre deux ; l'Humanité s'est cru d'autres conditions d'existence ; ses idées sur la nature de son Dieu se sont modifiées, et le drame, animé comme elle d'un esprit différent, a pris un nouveau caractère et des formes nouvelles. Le pouvoir méchant et implacable de Jupiter forçait Eschyle de grandir son Prométhée par l'héroïsme d'un dévouement à une cause qui n'était pas la sienne : il lui fallait un courage à supporter la souffrance, qui ne craignît pas de braver son oppresseur et d'en appeler patiemment à la justice du Temps. Mais à moins de révoquer en doute l'idée même du Jupiter, toute lutte était un non-sens; le Drame ne pouvait être qu'une situation où les personnages posaient sur des piédestaux comme des statues colossales, où sous une forme dialoguée l'esprit lyrique continuait son monologue monotone. Le *Théophile* ne nous montre en réalité qu'un conflit entre un bon et un mauvais principe qui se disputent la possession des âmes; l'homme n'y figure à proprement parler qu'à titre d'enjeu, et on ne lui accorde pas même le droit de choisir définitivement son maître : à peine s'il lui reste la faculté du repentir et le pouvoir de la prière. C'est une légende de sacristie, étrangère à toute idée d'art, qu'on a mise naïvement en dialogue pour être jouée sur des tréteaux dressés à la porte de quelque couvent, le jour d'une prise d'habit. Dans le *Magico prodigioso* , au contraire, on est en pleine poésie, mais c'est encore de la poésie tout extérieure, vraiment épanouie sous le soleil de l'Espagne. Le drame se développe dans une action compliquée, sans se mesurer l'espace ni compter avec le temps; il chante comme un hymne, s'accompagne de musique, multiplie le merveilleux et ouvre au dénoûment une échappée de vue jusque dans le paradis. Dans le *Doctor Faustus*, le sujet s'est resserré, et, selon les tendances habituelles de l'esprit anglais, est devenu plus pratique : il ne s'agit au fond que de la grande question qui avait remué tout

le seizième siècle (1), de la légitimité de la science et des limites où elle devait elle-même se circonscrire. Faustus personnifie l'esprit curieux et protestant de son époque; il cède comme elle à son démon tentateur, et, comme elle, expie sa faute par d'incessantes agitations; mais en vain il espère échapper par le mouvement aux tourments de sa propre pensée; la scène a beau changer de place, le vrai drame reste toujours dans sa conscience, et lorsqu'il meurt chargé d'honneurs et admiré des plus puissants, c'est en poussant des cris de désespoir, et son corps lui-même disparaît emporté par le Diable. Le *Faust* n'était dans la pensée de Gœthe qu'une histoire des antinomies de l'homme et des contradictions de la vie. Il fallait à un tel drame une forme qui prît tour à tour tous les tons et se prêtât à toutes les mesures, une action composée de cent actions diverses sans autre unité que l'imagination du poëte, une scène passant alternativement du ciel à la terre et s'évanouissant au besoin dans les espaces imaginaires, un merveilleux fantastique, parfois même incroyable, et des personnages avec toutes les apparences de la vie qui ne sauraient avoir d'autre réalité que celle d'un rêve. *Manfred*, enfin, avec son inspiration si exclusivement personnelle, ne pouvait être qu'une déclamation lyrique sans mouvement et sans vie. Il n'y avait dans ce prétendu drame qu'un portrait en pied, composé de fantaisie et ressemblant bien plutôt à une conception abstraite qu'à une peinture. Tout le reste n'est qu'une série d'hallucinations imaginées pour les besoins du cadre, et la mort de Manfred arrive complaisamment à la fin comme un accident qu'amène seule l'influence léthifère du cinquième acte. C'est une scène de fantasmagorie sans autre intérêt possible que celui des beaux vers, parce que

(1) L'année précise de la composition du *Doctor Faustus* n'est pas connue, mais il fut probablement représenté en 1588, et l'auteur était encore fort jeune, puisqu'il avait été forcé l'année précédente de quitter l'Université de Cambridge avant d'y avoir pris ses degrés.

Manfred lui-même n'existe qu'à l'état de prête-nom, et qu'on voit sous ses apparences maladives la personnalité florissante de l'auteur.

D'autres changements d'une bien moindre importance, survenus dans les mœurs, les sentiments ou les idées, ont forcé le Drame de changer ses moyens d'action et d'inventer de nouveaux ressorts plus facilement acceptés du public. Ainsi, par exemple, la machine qui, dans les tragédies d'Euripide, apportait si souvent le dénoûment du ciel, ne semblerait plus aujourd'hui qu'un témoignage grossier de l'impuissance du poëte à se démêler lui-même de sa pièce. Si l'on supporte encore la langue et quelques souvenirs de la mythologie païenne, c'est à la condition que tous les dieux seront soigneusement confinés dans leur Olympe : quand ils sont censés intervenir, il leur faut prendre leur temps et rester invisibles, afin de laisser à l'incrédulité des spectateurs la ressource d'attribuer le miracle au hasard. Les fantômes eux-mêmes sont déjà surannés : leur existence est devenue trop fantastique pour qu'un auteur intelligent puisse désormais les charger d'un rôle actif. On admet volontiers que la conscience troublée d'un Richard III croie voir sortir de terre, la menace à la bouche, les spectres de ses victimes ; ce n'est là qu'une forme poétique du remords. On comprend que l'imagination frappée de Hamlet aperçoive à la clarté douteuse de la lune l'Ombre de son père, lui reprochant d'ajourner indéfiniment sa vengeance ; mais le Ninus de Voltaire échappé de son mausolée en plein soleil et venant accuser Sémiramis, au milieu des états-généraux de l'empire, paraîtrait aujourd'hui un spectacle ridicule qui se serait trompé de théâtre, et on le renverrait à l'Opéra en lui souhaitant de bonne musique et de belles décorations.

Les Grecs, dont aucune affectation sociale n'avait encore altéré la naïveté primitive, ne trouvaient point qu'il fût contraire à la

dignité d'un homme de se plaindre à haute voix de souffrances intolérables : le Philoctète de Sophocle pouvait impunément parler de l'ulcère infect qui lui rongeait le pied et remplir une tragédie entière de ses cris de douleur. Dans la Rome du temps de Cicéron, où le stoïcisme avait déjà séduit les esprits les plus distingués, il n'aurait plus été permis à la douleur physique de s'étaler ainsi cyniquement sur la scène (1), et, en la reconnaissant comme une des conditions de la vie que l'homme subit pour la maîtriser et se relever de sa déchéance, le christianisme l'a rendue encore plus incompatible avec la pruderie du théâtre. On ne connaissait pas jadis ces luttes de sentiments opposés qui se disputent la volonté et se neutralisent : l'homme appartenait tout entier au plus fort, et l'on voyait sa grandeur dans le triomphe, même brutal, de sa passion telle quelle, sur toutes les résistances. Dans son désir de venger le meurtre longtemps impuni d'Agamemnon, Électre ne craignait pas de s'écrier : « Je mourrai volontiers quand j'aurai tué ma mère (2). » Et fidèle à la tradition, Euripide lui avait fait le beau rôle de la pièce. Sophocle, dont le génie si modéré gardait avec tant de dignité la mesure en toutes choses, exagérait encore ces fureurs dénaturées. Sa Clytemnestre est, pour ainsi dire, assassinée sous les yeux du spectateur ; on entend ses cris : « O mon fils! mon fils! prends pitié de ta mère!.... Malheur à moi! je suis blessée! » Et l'implacable Électre répond : « Frappe encore, si tu peux (3)! » La morale publique ne tolérerait aujourd'hui sur aucun théâtre ces sentiments parricides. Quand Corneille a représenté un Romain sorti violemment de l'Humanité pour

(1) Ne quid serviliter muliebriterve faciamus ; imprimisque refutetur ac rejiciatur Philoctetaeus ille clamor : Ingemiscere nonnunquam viro concessum est, idque raro : ejulatus, ne mulieri quidem ; Cicéron, *Quaestionum tusculanarum* l. II, ch. 23. Quamobrem turpe putandum est, non dico dolere (nam id quidem interdum est necesse), sed saxum illud Lemnium clamore Philoctetaeo funestare ; Cicéron, *De finibus*, l. II, ch. 29.

(2) Θάνοιμι, μητρὸς αἷμ' ἐπισφάξασ' ἐμῆς·
Euripide, *Electra*, v. 281.

(3) Ὤμοι πέπληγμαι.
Παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν·
Sophocle, *Electra*, v. 1415.

être exclusivement de sa patrie, et a trouvé dans son âme ce fameux *qu'il mourût*, le cri du courage affolé qui préfère, même pour un fils, une mort glorieuse à la honte de la fuite, il a craint d'être allé trop loin dans le sublime pour ses contemporains et a racheté ce premier élan d'un vieux soldat peu soucieux du parterre, par un vers, indigne de son génie, où l'amour paternel reprenait son empire (1). L'esprit de société et les usages de la bonne compagnie ont produit dans les temps modernes un sentiment multiple, que pour s'éviter la peine de lui chercher un nom plus explicite, on appelle *sentiment des convenances,* et ce sentiment qu'on ne s'explique pas toujours, que presque jamais aucune raison sérieuse ne légitime, il n'est permis à personne de raisonner avec lui. Le Drame surtout est obligé de souscrire aux exigences, souvent locales, qu'il lui impose. N'était son respect pour le grand nom de Shakspere, un Français supporterait mal les plaisanteries d'un fossoyeur que mettent en gaieté les ossements qu'il pousse avec sa bêche (2), et une nation chez qui le respect de la famille n'eût pas été démoli tous les soirs par des plaisanteries séculaires, n'aurait pas accueilli par ses applaudissements le spectacle d'un jeune homme couvrant d'un amour mensonger pour la fille, son commerce adultère avec la mère (3). Dans une tragédie fort admirée en Allemagne (4), le héros, un vaillant général condamné par un conseil de guerre pour une victoire remportée contre la discipline, trahit sa peur de la mort par des plaintes et des lâchetés proférées à haute voix, qui révolteraient un peuple moins disposé à la sensiblerie, et l'empêcheraient d'apprécier suffisamment le triomphe définitif de l'âme sur les instincts éhontés de la nature physique. D'autres nations pensent, au

(1) Ou qu'un beau désespoir alors le secourût.

(2) *Hamlet*, act. v, sc. 1.

(3) *La Mère et la Fille*, par MM. Mazères et Empis.

(4) *Der Prinz von Homburg*, par Heinrich von Kleist : voy. entre autres ses *Gesammelte Schriften*, préf., et Tieck, *Dramaturgische Blätter*, t. I, p. 6-24.

contraire, qu'il faut toujours du théâtral au théâtre, et n'y admettent qu'une poésie étroite et superficielle : elles suppriment, en quelque sorte, nous ne dirons pas seulement les différences sociales, mais les diversités de nature, et veulent trouver de la dignité, même dans les personnages à qui leur condition et leurs habitudes la rendaient plus impossible. Ainsi, en pleine réaction romantique, le public parisien n'a point entendu patiemment Triboulet, réduit au désespoir, jeter comme une dernière menace aux courtisans qui l'insultaient :

Cette main qui paraît désarmée aux rieurs
Et qui n'a pas d'épée, a des ongles, Messieurs (1).

Un Destin immuable dominait le drame antique et ne laissait au plus impétueux héros que la faculté de la résignation et le sublime, beaucoup trop passif, d'un martyre involontaire. C'était une puissance aveugle et sourde qui, comme la Providence chrétienne, n'avait point conscience d'elle-même; elle n'agissait ni par raison, ni par une conséquence physiologique de sa nature : son vrai nom était la fatalité. Sans doute le poëte ne pouvait épouvanter la morale publique du spectacle de l'innocence impitoyablement frappée; il se sentait en demeure de fournir un prétexte à son dénoûment. Pour ne pas trop amoindrir le héros, on lui supposait régulièrement une tache originelle, héritée de sa famille (2), et le dieu vengeur (3) troublait ses pensées, égarait sa raison (4), et donnait au châtiment au moins une justice matérielle. Mais, malgré ces atténuations poétiques de son idée réelle, le Destin n'en était pas moins encore une force bru-

(1) *Le Roi s'amuse*, act. III, sc. 3.

(2) Πρώταρχος ἄτη. Eschyle dit des Furies :

Ὑμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι
πρώταρχον ἄτην·

Agamemno, v. 1191.

(3) Ἀλάστωρ : c'est ce sens de Vengeur qu'il a dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, v. 1501.

(4) C'est l'explication qu'en donne Sophocle, *Antigone*, v. 603 :

Λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν Ἐρινύς.

Les Homérides disaient déjà :

Πρέσϐα Διὸς θυγάτηρ Ἄτη, ἣ πάντας ἀᾶται,
οὐλομένη· τῆς μέν θ' ἁπαλοὶ πόδες· οὐ γὰρ ἐπ' οὔδει
πίλναται, ἀλλ' ἄρα ἥγε κατ' ἀνδρῶν κράατα βαίνει·

Iliadis l. XIX, v. 91.

tale qu'aucune vertu ne pouvait désarmer ni aucune souffrance attendrir. Il enlevait à l'individualité sa responsabilité propre et ses droits, ou, pour mieux dire, il la supprimait : les différents personnages changeaient d'accessoires et d'échelle, mais ils restaient toujours une représentation en pied de l'Humanité. Dans de pareilles conditions, le Drame ne pouvait être qu'une exhibition lyrique où luttaient ensemble les éléments contradictoires de la nature humaine, mais où l'homme lui-même tournait majestueusement sur un pivot sans changer de place, et n'avait pas au fond d'autre rôle à remplir que d'imaginer de grandes pensées et de les déclamer en beaux vers. Quand un tel drame cessa d'être une légende religieuse qu'on écoutait dévotement, ce fut un spectacle tout littéraire qui ne convenait plus qu'à un public de grammairiens et d'archéologues. Dans l'Art moderne, au contraire, le héros fait en quelque sorte sa destinée, et il le sait. Ses sentiments et ses volontés n'ont plus de cause extérieure qui le prime : on les voit naître dans sa pensée ; on assiste à des développements dont il est au moins complice. On sent qu'il est justement responsable s'il ne remplit pas son devoir en les surveillant, s'il n'emploie pas sa force à les diriger et à les contenir, et le pouvoir qui maîtrise ses efforts et le châtie, n'est plus inintelligent ni fatal : c'est un Dieu que l'on doit adorer jusque dans ses plus grandes rigueurs, un Dieu qui comprend la vertu, qui apprécie le courage, qui tient grand compte du repentir et de la souffrance. *Aide-toi, le Ciel t'aidera,* cet adage vulgaire de la sagesse humaine est devenu le premier article de la théorie du Drame : chacun y vit à la sueur de son front et y exprime de préférence ses pensées par des actes ; les beaux vers eux-mêmes n'y sont plus qu'une sorte de pis-aller. Aussi les scènes y sont-elles bien plus variées que dans la tragédie primitive ; chaque situation y devient bien plus riche ; l'ensemble acquiert bien plus de consistance : c'est une

véritable histoire qu'elle reproduit réellement sous les yeux. Mais il en résulte une mêlée de tendances et d'aspirations opposées, une diversité de passions et d'idées qui, quoique tendant secrètement au même but, semblent quelquefois se contredire et disloquer l'unité de l'œuvre. Lors même que ces conflits d'intérêt et de volonté ne prennent jamais l'apparence du désordre, ils préoccupent plus l'imagination que l'intelligence, et éveillent facilement une sensiblerie qui ne permet pas de rester suffisamment accessible au sentiment poétique. Si même les événements n'étaient, pour ainsi dire, rendus raisonnables, si l'on n'apercevait clairement une loi morale qui les domine et les explique, le drame le plus rempli de mouvement ne serait qu'une histoire dialoguée, à qui la vie manquerait parce que la poésie ne l'aurait pas animée de son souffle : le plaisir du spectateur n'aurait plus d'autre mobile qu'une commisération bête ou une curiosité étroite et vulgaire. Il n'est pas jusqu'aux conditions matérielles de la représentation qui n'aient influé sur la forme du Drame et même sur sa nature. Dans l'Antiquité, où les représentations dramatiques étaient des solennités religieuses, destinées moins encore au culte des dieux qu'à l'amusement d'un peuple, et souvent payées de son argent, il fallait des théâtres immenses qui pussent le contenir tout entier. Mais la force semblait encore une partie essentielle du courage, et pour ne pas trop amoindrir les personnages en leur prêtant une apparence exiguë, les acteurs étaient obligés de se composer un physique à l'unisson de leur rôle. Ils s'élevaient sur un cothurne, ajoutaient de l'ampleur à leurs membres par des vêtements rembourrés, se couvraient le visage de masques qui leur donnaient des traits plus héroïques, et grossissaient par des moyens artificiels le timbre naturel de leur voix. Gênés par cet appareil scénique, les mouvements devenaient plus lents, les poses étaient plus théâtrales ; dans leurs plus vives émotions, les personnages

montraient moins l'activité et la sensibilité d'un homme que la dignité d'une statue. Tout dans les apparences physiques dépassait ainsi les proportions de la nature, et, pour ne point tromper désagréablement l'attente, le poëte exagérait aussi la grandeur morale : par système, quelle que fût la situation, il enflait les sentiments et leur donnait uniformément à tous un sublime un peu monotone, qu'on admirait beaucoup sans doute, mais qui ne pouvait prétendre à la variété de la vie. Les habitudes des anciens Grecs, peut-être aussi l'imperfection des décors, et des nécessités d'acoustique, forçaient d'établir invariablement la scène en plein air ; on ne pouvait montrer les personnages que dans leur vie officielle ; il leur fallait poser sans relâche jusqu'à la fin et se garder soigneusement de cet abandon dans les pensées et dans les expressions, de ces péripéties de volonté et de ces nuances de caractère qui donnent aux fictions de la poésie la vraisemblance et l'intérêt de la réalité. Enfin des traditions qui remontaient à l'origine de la tragédie avaient conservé un Chœur mêlé à l'action et constamment sous les yeux du spectateur, même quand il n'occupait pas la scène. Quelquefois il prenait la parole, surtout dans les moments les plus pathétiques ; il chantait alors, en les accompagnant de danses, des strophes pleines de poésie, et la persistance d'une même inspiration jusqu'à la fin, l'harmonie des différentes parties entre elles, l'unité de l'ensemble, toutes les premières qualités d'une œuvre d'art dans l'Antiquité classique, exigeaient qu'une déclamation mélodique accentuât aussi le dialogue des autres personnages, et que les pensées ne descendissent jamais des hauteurs lyriques où le Chœur les avait élevées.

Le Drame sérieux nous montre l'homme combattu dans ses aspirations naturelles au bien par des passions acharnées qui veulent l'engager dans leur voie, et se termine après une lutte terrible par le martyre du héros ou une expiation exemplaire ;

dont on comprend clairement la justice. C'est là un sujet éternel dont tous les éléments essentiels sont aussi vieux que l'Humanité. Les philosophes de tous les temps ont eu beau se mettre à la tâche, ils n'ont pas inventé plusieurs systèmes de vertu, et quelle que soit leur valeur historique, des modifications de forme, beaucoup plus différentes en apparence qu'en réalité, n'ont pu renouveler des passions dont la racine est au cœur même de la nature humaine. Celles-là même qui ne se sont développées que dans la suite des temps comme un produit factice de la civilisation, l'amour, l'exaltation religieuse et le sentiment de l'honneur, n'agissaient point dans le Drame d'une manière qui leur appartînt en propre : elles faisaient appel aux mêmes ressorts. Les surexcitations d'une sensibilité nerveuse combattaient également la loi morale; elles ameutaient contre elle les mêmes oppositions intéressées, et le vieux thème dramatique continuait avec des variations différentes. Quand au contraire ce sont les mauvais mobiles qui l'emportent, il faut sous peine d'immoralité prouver qu'en déviant du bien l'homme est allé à l'encontre de ses propres désirs, qu'en reniant ses plus nobles instincts pour accroître son bien-être et s'arranger un bonheur plus à sa convenance, il n'y gagne que de nouvelles inquiétudes et provoque lui-même des mécomptes qui le rendent ridicule. Dans le comique, c'est ainsi, sauf la leçon finale, l'individu qui domine l'homme, l'arbitraire qui se substitue à la raison, et comme il y a dans la conscience une voix qui proteste contre la désertion des tendances que Dieu nous a données à tous pour nous diriger dans les difficultés de la vie et la révoque en doute, le vrai peut seul paraître suffisamment vraisemblable. La Comédie est donc obligée de prendre son point d'appui dans les réalités du moment : pour trouver suffisamment créance et amuser son public, il lui faut peindre des caractères connus et des mœurs actuelles. Mais un peuple ne se manifeste pas tant par ce qu'il est déjà que par ce

qu'il voudrait être; il vit au delà des formes momentanées qui limitent son activité et la contiennent. A la réalité matérielle il oppose l'idéal comme consolation et comme but, et sa comédie, non la comédie d'importation et de hasard, mais la comédie vraiment populaire, reflète à la fois son présent et ses aspirations d'avenir : elle en fait ressortir les contrastes, élève le comique à la hauteur d'une œuvre d'art, et donne au rire une valeur philosophique et une portée morale (1). Rien n'est ainsi plus varié que le comique, et plus divers que le sentiment qui l'apprécie. La civilisation ne peut changer sans l'affecter et le modifier avec elle. Quelquefois même il suffit d'un simple changement de place, et il n'y a entre un trait de sagesse fort approuvée et une sottise en possession d'égayer les gens, aucune autre différence que la ligne factice qui sépare deux frontières. Les Athéniens voyaient dans la danse des sentiments vifs exprimés par l'agilité et la grâce; ils trouvaient doublement ridicule un vieillard qui voulait danser, et il y avait à Sparte des Chœurs de vieillards institués par la loi (2). Chaque peuple a comme son caractère sa gaieté nationale, son rire particulier qui résulte, ainsi que son gouvernement et ses mœurs, de son histoire tout entière, et que les plus intelligents ne comprennent qu'imparfaitement quand ils n'ont pas l'esprit du terroir (3). Quoique, grâce au talent de Cervantès, le *Don Quichotte* appartienne à l'Europe entière, il y reste une foule d'allusions et de plaisanteries qui ne sont complétement goûtées que des vrais hidalgos. Le roi Fré-

(1) Ἄνευ γὰρ γελοίων τὰ σπουδαῖα καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τὰ ἐναντία μαθεῖν μὲν οὐ δυνατὸν, disait déjà Platon; *De Legibus*, l. VII, p 395; *Opera*, t. II, ed. Didot. Durch nichts bezeichnen die Menschen mehr ihren Charakter, als durch das, was sie lächerlich finden disait Gœthe, et un critique anglais ajoute avec raison : The truth of this observation would perhaps have been more apparent if he had said culture instead of character; *Westminster review*, nouv. série, t. XVII, p 1.

(2) Plutarque, *Lycurgi vita*, ch. XXI, par. 3; *Vitae*, p. 63, éd. Didot.

(3) Voltaire et Laharpe ont parlé d'Aristophane avec un souverain mépris; W. Schlegel a placé sans façon Molière au-dessous du farceur Legrand, et en parlant des Français, Walter Scott n'a pas craint d'écrire, dans un travail spécial sur le drame : It is scarce in nature that a laughter-loving people should have remained satisfied with an amusement so dull and insipid as their regular comedy; *Essays*, t. II, p. 128, éd. de Paris, 1828.

déric était aussi Français que peut l'être un prince né en Allemagne; il se plaisait même à faire de petits vers dans la langue de Voltaire, et se vantait comme un Encyclopédiste de ne pas croire à la Bible : c'était d'ailleurs un homme de beaucoup d'esprit, et cependant il ne put comprendre, après y avoir bien réfléchi, le succès ni l'esprit du *Méchant*.

Entre les peuples vraiment différents, entre ceux que n'ont point créés les hasards d'une bataille ou les fantaisies diplomatiques d'un congrès, il y a des différences qui les distinguent réellement les uns des autres. Ils ont, chacun, un principe vital qui se dérobe aussi aux investigations du scalpel demandant follement à la mort l'explication de la vie. A toutes les causes extérieures dont les matérialistes *in petto* et les docteurs en politique ont si complaisamment exagéré l'action, il faut ajouter des influences mystérieuses : les impulsions d'organisation dont on ne parvient pas à saisir la cause première, les habitudes historiques et les tendances, les facultés, les défaillances de race. Ce n'est ni la configuration de l'Égypte ni les débordements du Nil qui expliqueront la facilité du fellah à comprendre, son ardeur au travail et son impuissance à vouloir. Dans le plus beau pays du monde, sous un gouvernement moins hostile à la pensée, les Turcs ont, au contraire, bien plus de volonté que d'activité et d'intelligence : un de ces hasards, si naturels en Orient, peut, sans un grand inconvénient, tirer le plus ignorant de la foule et le pousser au pouvoir, il n'a nul besoin de comprendre pour se faire obéir. Ces différences, nous dirions volontiers de nature, vont quelquefois assez loin pour rendre importuns à un peuple les amusements d'un autre : il en est même pour qui le théâtre serait une impossibilité ou une véritable souffrance. Ainsi, par exemple, une illusion trop complète, donnerait trop de vivacité aux impressions et changerait souvent le plaisir en douleur. Il y a

quelques années, un cipaye se trouvait en faction dans la salle de Calcutta, pendant une représentation d'Othello : peu habitué aux fictions de la scène, il s'était naïvement associé à tous les sentiments des personnages. De grosses larmes tombaient sur ses moustaches ; ses poings étaient serrés et tous ses traits contractés par l'indignation et la colère : « Non ! s'écria-t-il tout à coup au cinquième acte, il ne sera pas dit qu'un chien de More aura tué une femme blanche sous mes yeux, » et il abattit l'acteur d'un coup de feu. Ce pauvre soldat s'amusait trop pour s'amuser réellement : l'émotion très-mitigée qu'éprouvaient les civilisés beaucoup plus occupés de leur digestion que des malheurs de Desdemona, était, pour sa simple nature, une sympathie poignante. Il est un peuple qui se croit en communication plus immédiate avec Dieu : sa poésie affecte de le voir en toutes choses, et n'entend exprimer que l'infini. Elle ne se complaît que dans des hauteurs inaccessibles au commun des hommes : tous ses sentiments abruptes jaillissent coup sur coup comme les décharges d'une machine électrique, et ses idées naturellement gigantesques sont grandies encore par une profusion d'images stupéfiantes. Le beau, pour elle, est le sublime, et elle en compose sans relâche, à la sueur de son front : le vrai qu'elle comprend, est ce qui dépasse les bornes de l'Humanité ; c'est l'impossible. Une telle poésie ne pouvait s'enchâsser dans une forme dramatique, reproduire une histoire, et animer des hommes réels de la vie du théâtre. Ailleurs, ce sont des préjugés factices et des mœurs de convention qui s'opposent invinciblement à l'existence du Drame. Ainsi les Arabes s'abstiennent avec scrupule de rien créer, même en vers, qui ressemble à un être vivant : ce serait usurper sur les attributs de Dieu, et un jour viendrait où leur impuissance apparaîtrait au grand jour et serait rigoureusement châtiée. Dans une Société qui se conformerait aux préceptes de la mansuétude draconienne de ce bon

Penn, le ridicule serait un crime, et la comédie, une impossibilité. Les actions et les pensées, le caractère et l'habit, tout y serait minutieusement réglé par des lois inflexibles, et le délinquant qui se permettrait de paraître ridicule, d'attenter à la nuance officielle de ses vêtements marron ou d'assassiner son père, provoquerait également l'impitoyable charité de tous ses amis : il serait enfermé dans un cachot bien solitaire comme un animal méchant, et contraint de se repentir par le travail forcé, le jeûne et la prière.

Des origines communes, des annales qui se touchent depuis des siècles et se sont souvent confondues, des croyances qu'aucun dogme essentiel ne sépare, une industrie parvenue à un même développement, la civilisation la plus semblable en apparence, rien n'efface entièrement les diversités de nature qui ont constitué les différents peuples. De longs frottements ont pu émousser les plus vives arêtes; mais cette usure a des limites, même aux jours de la décadence : si fruste qu'il soit devenu, le type national subsiste, et on le reconnaît à travers les verres grossissants du poëte comique. Ainsi, par exemple, un Français *bien réussi* aura plutôt la vanité du défaut qu'il n'a pas, que l'orgueil de ses vertus réelles. Au bonheur selon son cœur, il préfère celui qui brille au soleil et que les autres envient; comme le chien de la fable, il lâcherait volontiers la proie pour son ombre, si la foule des caniches courait en aboyant après elle. Il tient ses inférieurs à distance, et n'admet pas qu'il puisse avoir de supérieurs : il se contentera d'être un peu taquin avec ses égaux, uniquement pour montrer qu'il a de l'esprit, mais il se hérisse contre toute autorité; l'insurrection est le plus irrésistible de ses instincts, et, sauf les jours de bataille, il sait encore moins commander qu'obéir. En toute occasion il risque bravement sa vie, un peu par ardeur de tempérament, beaucoup pour conquérir les bravos de la galerie; mais il a la panique

du ridicule. Il prend avant de penser l'avis des majorités et se conforme à leur bon plaisir, quitte à se consoler, quand il se sent bien seul, en se moquant de leur sottise : sa conscience elle-même désarme lâchement devant une plaisanterie et passe à l'ennemi. Malgré ses timidités et ses capitulations, il professe pour son intelligence la foi aveugle d'un martyr ; lorsqu'il s'ingère de raisonner, il va devant lui, les yeux fermés, raisonnant en droite ligne jusqu'à l'absurde, saute à pieds joints d'un excès dans la bêtise contraire et appelle naïvement sa souplesse d'écureuil, de la logique. On lui supposerait un bon sens trop terre à terre pour se sentir jamais aucun besoin d'imagination, et cependant il étouffe dans la réalité comme dans un cachot noir, et convoite la femme de son prochain, parce que ce n'est pas la sienne. Il rêve même toujours un perfectionnement social et croit que, pour améliorer quelque chose, il faut débarrasser le terrain et commencer par tout détruire. Sa nature est sceptique : il nie le merveilleux par amour-propre ; il lui faudrait une religion dont il comprît tous les mystères, et qui n'eût pas de prêtres. Il reconnaîtra cependant sans difficulté que les autres ont besoin de croyances ; mais lui n'est pas du peuple : c'est un esprit fort, et à ce titre, il aime à déclamer contre le bon Dieu et à lui apprendre son métier. Quant au Diable, il veut bien l'admettre comme un excellent sujet de plaisanterie, parce qu'il a une queue et des cornes. Ses vices ne sont le plus souvent que des prétentions, et ses vertus, que des oripeaux de théâtre dont il se déshabille au plus vite dès qu'il n'est plus en spectacle à personne. D'ailleurs, sympathique à toutes les souffrances, ouvert à tous les bons sentiments, enthousiaste de toutes les grandes idées, il veut plaire même aux gens qu'il méprise et resterait aimable par l'entraînement de sa nature s'il lui était possible de ne plus s'en faire un devoir d'amour-propre. A peine séparé de la France par quelques lieues de mer,

l'Anglais, au contraire, se montrera froid jusqu'à l'insensibilité, roide jusqu'à l'insolence, impassible jusqu'à la dureté. Il n'a pas d'autre vanité qu'un orgueil immense, mais il en mêle à toutes ses qualités et à tous ses défauts : il s'en est même trouvé assez pour gourmer sa vertu, devenir quelque peu hypocrite et se faire prude. Mais son orgueil n'est pas seulement le plus insocial de tous les vices, il lui doit ses deux grandes qualités politiques : la dignité qui ne lui permet de vouloir que le possible, et son respect de la loi anglaise. C'est lui qu'il aime dans sa femme, dans ses enfants, dans sa maison et dans son pays ; aussi les aime-t-il beaucoup : la possession est pour lui le bien suprême (1). Trop pénétré de ses mérites pour recourir à des précautions oratoires et se mettre en scène, il reste anguleux et rugueux comme l'a fait la nature, n'ébranche rien, n'équarrit rien, et ne mâche jamais sa pensée : à cinquante ans ce sera encore un enfant terrible. Il ne veut qu'une chose à la fois, mais il sait la vouloir coûte que coûte et la poursuit tête baissée, à son détriment ou au vôtre. Sa vie ressemble à un registre en partie double : en regard du sentiment présent, il inscrit le profit à venir. Il y a toujours du marchand au fond de sa pensée, et il entreprend sur l'heure tout ce qu'on peut entreprendre avec de bons bénéfices ; mais c'est un spéculateur intelligent et loyal, qui sait que la probité commerciale est le plus fructueux des capitaux. Sa philanthropie elle-même est intéressée ; quand il est le plus ému, il compte encore sur des retours. Ce n'est pas cependant qu'il ait pour le gain l'âpreté d'un spéculateur à la petite semaine ; loin de là, il augmente sa fortune en artiste, pour l'amour du succès et par ambition d'être bien coté sur le grand livre de la considération publique (2). Si, comme un héros de roman, il cherche l'amour dans le mariage et ne demande pas à

(1) *To have is to enjoy* est une de ses maximes.

(2) *Respectability* est devenu synonyme de *Fortune*.

la beauté de se légitimer par une grosse dot, c'est que le bonheur tout fait ne s'achète pas à la Bourse. Son bon sens pratique lui apprend qu'on ne saurait vivre uniquement dans son comptoir, et il s'arrange un foyer domestique bien ouaté, où il puisse manger et multiplier tout à son aise : mais quand tous ses calculs préliminaires sont terminés à sa satisfaction, il devient plus capable que personne d'affection passionnée et de dévouement à outrance. Trop personnel pour s'inquiéter de l'opinion et du bien-être des autres, il vit naïvement pour son compte, sans crier gare à personne ; mais son originalité s'exprime plutôt par des actions que par des paroles, et les singularités de sa pensée deviennent des bizarreries de caractère. Quand par aventure il s'amuse, il semble cependant avoir peur d'endommager sa dignité, et regarde autour de lui comme un écolier qui craint d'être pris en faute. Il raisonne sa bonne humeur et la crie, mais le plus souvent on n'en entend que le bruit : son rire est sec, personnel et fantasque ; ce n'est plus l'expression de la gaieté qui rayonne au dehors et vous gagne, mais de l'*humour*, et cet humour est si purement britannique, que, comme l'Anglais lui-même, il ne rappelle pas suffisamment la nature humaine pour être sympathique. Quoique sorti de la même souche, l'Allemand aime, au contraire, à s'isoler des questions de commerce et d'industrie ; il porte vaillamment sa pauvreté et tend à l'idéal en toutes choses ; il se promènera soixante ans durant à travers les réalités de la vie, semblable à un somnambule qui, tout en marchant les yeux ouverts, ne voit qu'en dedans et continue son rêve. Il pense pour penser, sans autre but que sa propre pensée : si vous lui demandez un résultat, il hésite, balbutie, enfin il prend son parti, monte en chaire, et après un pénible travail et beaucoup de savantes citations, son cerveau se délivre et accouche d'une chimère. Il ne veut entrer dans la vie qu'avec une fiancée à son bras ; ce

serait une nécessité de philosophie, si ce n'était un besoin de sa nature : il ne se trouve complet qu'à la condition de développer aussi ses facultés aimantes, et il les développe consciencieusement jusqu'à l'enthousiasme. Néanmoins, sa passion pousse au dithyrambe et à l'élégie plutôt qu'au mariage : il sait qu'il aime beaucoup plus qu'il ne le sent ; aussi, est-ce surtout l'amour qu'il cherche dans l'amour ; il s'y complaît et en jouit, même à l'état de monologue ; mais s'il aime sa maîtresse comme une idée, il lui reste fidèle comme à une conviction philosophique. Par apathie ou suprême dédain des catégories du monde extérieur, il se laisse inventorier par l'autorité publique : elle le toise, le jauge, le classifie ainsi qu'un objet d'histoire naturelle, et il prend son étiquette au sérieux. Il est à l'Université tapageur et débraillé, chante à pleine voix dans la rue, se bat quelquefois, fume toujours, donne énergiquement tous les rois au diable et allègue pour raison que les petits cadeaux entretiennent l'amitié. Mais le jour même où il en sort, il devient un Philistin bien naïf et bien rangé qui porte une cravate blanche et un faux-col, renonce à Hegel et à sa logique, à Satan et à ses œuvres, salue révérencieusement tous les fonctionnaires, et s'il lui arrive désormais de citer Nabuchodonosor en public, il ne manquera pas, comme un célèbre prédicateur de son pays, d'ajouter en s'inclinant : *Sa Majesté Impériale* (1). Malgré son air de bourgeois placide, empalé dans sa politesse, il pense sans relâche, réfléchit énormément, démolit tous les matins le monde entier, et le reconstruirait s'il avait un point d'appui. Mais le tact des surfaces et la perception des nuances lui manquent : il croit que pour être léger il faut s'envoler par la fenêtre, et s'attache des ailes de papier. Quand il veut être gai, il casse bruyamment les vitres, saute à deux pieds dans

(1) Meister, *Ueber die Einbildungskraft*, p. 57.

la grossièreté, et y enfonce par une loi naturelle de gravitation comme un plomb.

Pour continuer à intéresser des auditoires d'humeur si diverse, la Comédie est obligée de se modifier sans cesse : elle prend chaque jour une date nouvelle, adopte dans chaque pays un autre esprit local et ne garde rien de ses modes de l'an passé que sa gaieté et son miroir. Mais il ne lui suffirait pas de peindre exactement des mœurs différentes et de produire de nouveaux caractères plus réels, son but n'est point de contrefaire la réalité et d'ouvrir un salon de plus sur le théâtre : si vrais que soient ses personnages, ce sont des rouages qui s'engrènent dans une action et poussent, chacun selon son rôle, à un dénoûment qui donne un sens poétique à l'ensemble. Il s'agit de prouver par un exemple frappant que, même au point de vue du succès, l'immoralité est pire que la bêtise, et que l'homme actuel va ridiculement à l'encontre de ses propres intentions : à moins de se tromper aussi de route, la Comédie doit donc changer de forme et d'idée, se renouveler tout entière quand un nouveau progrès a fait concevoir autrement le devoir et le but de la vie.

En Chine, où l'intelligence elle-même est administrée par les mandarins, et, toute préoccupée de rester immobile, n'aspire qu'à continuer exactement la vie des ancêtres, la Comédie est de la poésie pratique : elle fait un cours de morale en action et tient débit de vertu. Ses plus hautes prétentions tendent à reproduire avec toute la platitude de la réalité une histoire édifiante qui mette en relief l'excellence des coutumes et la sagesse des lois. Dans l'Inde, au contraire, l'imagination est démesurément active, mais aucun bon sens pratique ne la dirige ou ne lui fait contre-poids, et elle se précipite tête baissée dans un mysticisme infini. La mort lui semble la vraie raison de la vie ; l'absorption définitive dans l'Être universel en est le seul but raisonnable, la seule récompense possible, et elle pousse systéma-

tiquement la personnalité au suicide; elle la provoque à se tuer par la volonté en attendant impatiemment le coup de grâce. La Comédie d'un pays où la vie individuelle manquait si complétement d'initiative et d'énergie, ne pouvait être qu'une légende religieuse : tous les personnages y sont des mythes; ils ondulent confusément dans l'éclat blafard d'une poésie uniforme, et s'évanouissent sous le regard qui voudrait les saisir comme les images indécises d'un rêve. L'individualité existe enfin dans l'Antiquité classique avec tous ses caractères naturels d'indépendance et d'originalité; mais trop nouvellement émancipée pour mésuser volontairement de sa liberté, elle chercha tout d'abord, même dans la poésie, le côté moral et essentiellement vrai des choses. Cette préoccupation du bien absolu poussait la Comédie à la satire, et le redressement des torts souriait à son honnêteté et à son inexpérience : elle entreprit la pédagogie du vice et s'y livra avec emportement; au rire sans fiel et sans rancune qu'excite le ridicule, elle substitua les sentiments haineux que l'immoral inspire. Loin de mettre son mérite à peindre loyalement des caractères réels, elle s'imagina que pour rendre un défaut plus choquant il ne fallait qu'en exagérer l'expression, et viser de propos délibéré à la caricature. Mais une comédie qui n'eût cherché qu'à multiplier et à grossir les misères de l'homme aurait été d'un sérieux désespérant; elle prit donc à Athènes des sentiments patriotiques, et voulut amuser au moins comme un pamphlet; elle s'y donna pour but principal d'infliger à quiconque devenait un scandale ou un danger public, l'ostracisme du ridicule. Puis, lorsqu'un vainqueur insolent eut suspendu ces saturnales de l'esprit en supprimant la liberté elle-même, elle se fit pardonner le sérieux du fond par l'agrément de la forme; elle prêcha une philosophie si accommodante et se montra si bienveillante, même aux méchants, que l'on croyait reconnaître dans ses plus grandes sévérités la voix attendrie d'un père qui gronde.

A Rome, elle partagea le sort de la littérature entière, et n'eut point de caractère national : tantôt elle s'y inspira de la gaieté italienne, multiplia les méprises et les surprises, les jeux de mots et les plaisanteries salées à l'usage du gros peuple; tantôt elle traduisit aussi sa gaieté du grec, et ne s'adressa plus en réalité qu'à une centaine de beaux-esprits qui venaient chercher au théâtre quelques réminiscences du plaisir qu'ils avaient pris à la lecture de Ménandre. Elle se fit chrétienne avec le christianisme : ce fut une œuvre pie, visant à l'édification de son auditoire; une véritable introduction à la vie dévote, où l'on ne se permettait plus de rire que du diable. A la longue, cependant, le diable abusa de son privilége d'être comique, et quand la Renaissance eut prouvé suffisamment par l'autorité des Grecs et des Latins qu'il n'était pas nécessaire pour s'amuser de trouver au fond de son plaisir une arrière-pensée de damnation éternelle, la Comédie se sécularisa; parfois même elle se débaptisa pour devenir tout à fait mondaine, s'appropria aux idées de chaque peuple et à ses usages, réfléchit son image en lui faisant la grimace, et, au ridicule près qu'elle mettait trop en saillie, en résuma consciencieusement la vie. Il n'est pas jusqu'au vêtement, le plus étranger en apparence à l'esprit littéraire, qui n'ait çà et là souverainement agi, sinon sur la nature de la Comédie, au moins sur ses habitudes et sur sa forme. Ainsi, par exemple, un ample surtout sous lequel on disparaissait tout entier, faisait partie en Espagne du costume national : on n'y croyait pas rendre décemment les derniers devoirs à un pauvre ouvrier si on ne le portait à sa sépulture un manteau sur les épaules (1), et les femmes n'y pouvaient sans une extrême impudeur laisser entrevoir même le bout de leur pied (2). La Comédie s'y est

(1) Labat, *Voyages en Espagne et en Italie*, t. I, p. 250.

(2) *Ibidem*, p. 245 : il y a même une jupe très-longue qu'on porte par-dessus toutes les autres et qu'on appelle *garde-pied*.

changée tout naturellement en pièce d'intrigue ; cachés dans leurs larges vêtements couleur de muraille, les différents personnages ont passé incognito les uns auprès des autres ; ils se sont successivement regardés sans se voir, et se sont parlés sans se reconnaître. C'était comme une folle aventure de bal masqué où le spectateur aurait connu tous les masques et pris une part personnelle dans l'amusement de toutes les méprises. Peut-être même la mode exerça-t-elle en France, pendant le dix-huitième siècle, une influence encore plus singulière. Le blanc et le rouge dont on se peignait le visage y avaient supprimé la pudeur et la honte : la poudre, qui dissimulait les atteintes de l'âge, les mouches, qui relevaient à volonté la beauté des traits et donnaient un éclat factice au regard, tout semblait inventé pour éterniser la jeunesse et ne laisser au beau monde, au monde officiel de la Comédie, d'autre pensée que l'amour et d'autre occupation que la galanterie. Ces habitudes amenèrent une liberté de mœurs dont sans doute on abusait souvent : pour se maintenir opiniâtrément à l'état de mode, il fallut que les vertugadins et les paniers, qui travestissaient si grotesquement les vraies proportions de la nature, répondissent à un besoin impérieux de la société en rendant plus faciles à cacher les suites d'une mauvaise conduite, et la Comédie se trouva comme forcée d'abonder dans le même sens et de favoriser aussi le libertinage. Elle affecta le mépris de la fidélité conjugale : un bon adultère bien conditionné lui parut un sujet éminemment comique, et des plaisanteries, régulièrement éditées tous les soirs sur les maris trompés, la défrayèrent d'esprit et d'idées.

Une histoire de la Comédie doit marquer toutes ces différences et en interpréter le vrai sens : elle en montre les causes dans la civilisation et les usages, explique leur influence, et retrouve dans la diversité des œuvres dont se compose le théâtre de chaque peuple les traits communs qui le caractérisent. Car

lorsqu'elles appartiennent réellement à la même phase de l'histoire, les comédies les plus diverses d'inspiration et de caractère gardent encore dans leur esprit et dans leur forme une sorte d'analogie qui les classe à part de toutes les autres. Il y aurait sans doute un triage très-délicat à faire dans la masse des pièces qui se sont produites sur la scène, si le public lui-même ne les avait choisies. Les plus significatives, nous dirions volontiers les plus essentielles, celles qui répondaient le mieux aux idées particulières et à la civilisation du temps nous sont arrivées avec le sceau qu'imprime le succès, non cet engouement tumultueux qui tient aux circonstances fortuites du moment ou à la séduction qu'exerce un acteur sur quelques badauds enamourés, mais l'approbation raisonnable d'un vrai public, expert par sentiment dans les choses du théâtre. Trop souvent, il est vrai, on a vu des spectateurs égarés par une admiration systématique se mettre au régime d'un esprit étranger, mais bientôt le goût national reprenait ses droits, et les littératures d'importation, exilées du théâtre, étaient abandonnées à l'enthousiasme érudit des lecteurs. Il y avait encore, sous les Césars, des Romains attardés qui s'obstinaient à conserver les formes originales de la comédie grecque (1), et la renommée de notre théâtre suscita

(1) Pline (*Epistolarum* l. VI, lett. 21) dit avoir entendu lire une comédie imitée de la Comédie ancienne par un Romain nommé Virginius, tam bene, ut esse quandoque possit exemplar, et nous lisons dans l'épitaphe de Pomponius Bassulus que M. Mommsen a publiée dans son *Recueil des Inscriptions latines du royaume de Naples* (n° 1137) :

Ne, more pecoris, otio transfungerer,
Menandri paucas vorti scitas fabulas,
Et ipsus etiam sedulo finxi novas.

On a même voulu encore de nos jours renouveler la comédie d'Aristophane. Le comte de Platen a mis en forme de pièce deux satires littéraires très-piquantes et très-vives : *la Fourchette fatale* (Die verhängnissvolle Gabel) et l'*Œdipe romantique* (Der romantische Œdipus). M. Rhisos Rhangavis a composé en grec moderne *le Mariage de Coutroulis* (Die Hochzeit des Kutrulis : nous ne connaissons que la traduction allemande de M. Sanders). On a joué à Paris, en pleine république, *la Propriété, c'est le vol*, et un dramaturge anglais, M. Planché, a fait représenter avec un succès incontesté, sur le théâtre de Haymarket : *The Birds of Aristophanes*; a dramatic experiment, in one act, being an humble attempt to adapt the said *Birds* to this climate, by giving them new names, new feathers, new songs and new tales. Luis de Benavente fit imprimer à Madrid, en 1645, un travail qui n'était pas non plus sans quelque analogie avec la Comédie ancienne : *Burlas veras o reprehension moral y festiva de los desordones publicos en doce entremeses representados, y veinte y quatro cantados*; mais nous ne supposons pas qu'il ait été représenté publiquement.

par toute l'Europe des médiocrités qui croyaient ressembler à Molière en écrivant des comédies françaises en langues étrangères. Ce sont là des tentatives individuelles que la biographie enregistre avec soin; mais comme elles n'avaient aucune raison d'être, comme elles ne purent exercer d'influence durable sur la condition ni sur les destinées de l'Art, l'histoire s'en détourne et les tient pour non avenues. Quelques originalités fantasques se sont aussi, pour ainsi dire, senties dépaysées dans leur propre pays, et, au lieu d'accepter les conséquences de sa civilisation, ont inventé des formes particulières et un but qui ne relevaient que de leur fantaisie. Leurs plus heureuses comédies sont de brillants hors-d'œuvre, ne représentant que le talent avorté de l'auteur et ne se rattachant par rien de logique au développement du théâtre. Ainsi Regnard put à force de verve et de gaieté transformer en un genre littéraire les parades de la Foire, et spéculant habilement sur la complicité d'un public de démolisseurs et de niais, Beaumarchais placarda sous forme de comédie des pamphlets antisociaux sur la scène. Mais quel que soit le savoir-faire du bel-esprit qui les escamote, des succès qui n'ont que la raison d'une mode n'en ont aussi que la durée : un peuple entier ne peut ni falsifier sa nature ni se tromper longtemps sur son propre plaisir.

Dans la première moitié du dix-septième siècle, le poëte hollandais Vondel eut la singulière fantaisie de renouveler les Mystères du moyen âge en y ajoutant un Chœur à l'instar des Grecs. Il ne recula devant aucune des anciennes énormités : pour monter convenablement sa tragédie des *Vierges*, il fallait onze mille victimes, plus les bourreaux. Dans le ***David restauré***, Absalon s'appropriait sans façon les concubines de son père ; l'ange Gabriel et Lucifer se montraient en chair et en os, et s'exprimaient en bon hollandais. Au milieu de la ***Fondation d'Amsterdam***, le dialogue était interrompu, et une pantomime entiè-

rement muette (1) représentait au naturel tous les excès des vainqueurs dans une ville prise d'assaut. Quoique Vondel s'adressât à un public essentiellement protestant et n'entendant pas du tout la plaisanterie en matière de foi, il professait à l'occasion des sentiments catholiques, et cependant un vrai talent, peut-être aussi l'absence d'amusements plus sympathiques, lui assurèrent les applaudissements de la foule. Mais son théâtre était un accident qu'aucune idée n'avait préparé, que ne légitimait aucune circonstance, d'où n'est sortie aucune conséquence, et l'oubli définitif où il est tombé est une justice du peuple. Un fait plus personnel encore s'est produit en Danemark. Après s'être initié dans les coulisses aux traditions des farceurs italiens et avoir étudié Molière au parterre du Théâtre-Français, Holberg inventa une espèce de comédie mieux appropriée à la nature de son esprit et à l'inhabileté de ses acteurs. Son point de départ fut sans doute la Comedia dell'arte : il lui prit ses personnages immuables (2) et son insouciance du drame en lui-même; mais il en compléta et en éleva la forme. L'action devint plus une, plus logique et plus posée; parfois même, pour laisser plus de place au développement des caractères *à la française,* Holberg l'étrangle sans scrupule comme un embarras ou la supprime entièrement (3). Il voulait d'ailleurs sincèrement rester danois autrement que par la langue, et ces prétendus caractères sont de petits ridicules de son quartier, qu'il n'est point parvenu à grandir suffisamment en les peignant en pied. Il n'y a cepen-

(1) Vertooning : c'est même au quatrième acte de *Gysbrecht van Aemstel* qu'intervenait cet incroyable spectacle. La toile du fond se levait, et l'on voyait le sac d'un couvent de religieuses par les soldats d'Egmont : l'abbesse seule était respectée, grâce au corps de l'évêque Gozewyn, égorgé la mitre sur la tête et la crosse à la main, qu'elle serrait sur ses genoux.

(2) Le père ou le tuteur berné s'appelle *Jeronimus;* l'amoureux, *Leander;* la jeune première, *Leonora;* le valet rusé, *Henrich,* et sa Colombine, *Pernille; Oldfux* est le coquin officieux, toujours disposé à servir les ruses de Henrich, et *Arv*, le stupide balourd qui sert de plastron à tous les autres personnages.

(3) C'est ce qui est arrivé surtout dans le *Potier d'étain politique* (Den politiske Kandestøber), et dans *Jacques de Tyboe ou le Soldat fanfaron* (Jacob von Tyboe eller Den stortalende Soldat).

dant épargné ni le talent ni la peine; il ne se borne pas à reproduire les loupes avec amour, il met le moindre signe particulier en saillie; coloris à part, ce sont vraiment des portraits parlants, seulement ils ne sortent pas de leur cadre et observent trop littéralement le précepte d'Horace :

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit et sibi constet (1).

On croirait la pièce entière un commentaire perpétuel et une illustration de la première scène. Holberg avait pourtant un autre but que cette vérité plastique ; il cherchait, avant tout, à corriger son public : chez lui, le pédagogue primait le poëte, et il portait dans des comédies du dix-huitième siècle l'esprit pratique et sermonneur des moralistes du moyen âge. Un théâtre qui s'inspira d'un amalgame d'idées si diverses, n'était point un produit naturel du temps, mais l'œuvre composite d'un esprit actif, un peu flottant, et fort ouvert à toutes les influences : son succès n'eut donc rien de logique, rien qui importe à l'histoire du Drame. S'il est censé durer encore, c'est qu'un peuple un peu timide et de bonne humeur (2) rit volontiers par habitude et par souvenir; c'est que le patriotisme sincère a d'honorables obstinations, et qu'au besoin, on ferait à Copenhague, de la gloire de Holberg une seconde question du Schleswig. Mais les populations les plus semblables de civilisation et de caractère ont compris depuis longtemps que des enseignements si positifs et si directs répugnaient beaucoup trop à des natures poétiques pour leur jamais convenir, et le résultat leur a prouvé

(1) Qu'il se montre d'abord tel qu'il reste à [la fin ;
De arte poetica, v. 126.

(2) Cela doit être, puisque Just Justesen a dit dans son examen du *Salon du jour de Noël* (Julestue), qui nous semble très-médiocrement gai : La pièce est pleine de plaisanteries si comiques, que le jour de la première représentation, les éclats de rire des spectateurs permirent à peine d'en entendre un mot; les acteurs eux-mêmes ne pouvaient s'empêcher de rire, et peu s'en fallut qu'on ne fût obligé de cesser la représentation. L'anecdote semble mériter toute confiance : car ce Just Justesen n'était rien moins que Holberg lui-même.

qu'il ne suffisait pas pour peindre réellement l'homme, de s'aider d'un lorgnon et de gratter l'épiderme. Eût-il été plus grand encore, le mérite littéraire de Holberg n'aurait donc point donné d'importance historique à son théâtre : c'était l'œuvre tout exceptionnelle d'une fantaisie échappée aux traditions, qui ne procédait plus suffisamment du passé et ne pouvait réagir sur l'avenir.

Quoique tous les peuples possèdent une sorte de théâtre plus ou moins rudimentaire, quelques-uns seulement avaient droit à trouver place dans cette étude. Une véritable histoire ne tient compte que des tentatives qui ont abouti : des comédies sans originalité et sans caractère propre, qui sont mal venues ou paraissent tout à coup comme des météores, et disparaissent sans laisser aucune trace de leur passage, n'avaient point de raison d'être qui les recommande à l'attention de personne. Peu importe que Gil Vicente soit né en Portugal, à la fin du quinzième siècle, si le mouvement dramatique auquel il appartenait par son esprit et ses travaux, était sorti du moyen âge, et ne s'est développé qu'en Espagne. Qu'importe à l'histoire que Langendijk ait rêvé un comique hollandais aiguisé de satire, un rire taciturne et tout préoccupé de ne pas laisser tomber sa pipe, des passions à large panse bien nourries de bière, et qu'il ait voulu traiter les vices publics comme des ridicules d'*intérieur*, si, en fin de compte, le succès a fait défaut à ses efforts? Toutes les photographies si pâles et si mal posées de la comédie française n'ont pu doter la Pologne ni la Suède d'une scène qui leur appartînt en propre, même par droit d'importation. Le théâtre américain n'existe encore que dans les deux volumes de son histoire (1), et malgré les croquis de

(1) Dunlap, *History of the american theatre* : nous ne connaissons que la réimpression de Londres, Bentley, 1833.

mœurs au fusain qu'elle multiplie avec un acharnement digne d'une meilleure fortune, la comédie russe mérite à peine, comme on l'a dit spirituellement, des sifflets d'encouragement.

Au-dessus de toute œuvre littéraire il y a une théorie, que la critique édifie dans sa pensée, et pose en regard comme un type éternel. L'Art est pour elle une représentation (1), d'une vérité immuable, et le Beau, l'incarnation d'une idée pure : elle proteste au nom de l'infini contre les défaillances du poëte et les conditions qui lui sont faites, et le condamne avec l'inflexibilité systématique d'un juge qui sait que tous ses justiciables sont égaux devant la loi. Autre est le but ; autre, le devoir de l'histoire littéraire : il ne s'agit plus d'apprécier des œuvres d'art en elles-mêmes, d'après des règles absolues, et d'en constater successivement les imperfections, mais d'expliquer la forme particulière que chacune a prise, d'en montrer la nécessité et de poursuivre dans toutes le développement de la même idée. Loin de se faire, comme on dit, des principes de goût et des règles invariables de préférence, une véritable histoire doit admettre toutes les formes, chacune à sa date, et s'occupe bien plutôt du caractère général de chaque théâtre, de ses causes et de ses conséquences, en un mot de ses lois particulières, que des mérites accidentels des différentes pièces. Non cependant que la personne des poëtes et les circonstances de leur vie lui soient entièrement étrangères ou que leur talent la trouve indifférente : souvent ils exercent une influence décisive sur la fortune, quelquefois même sur la nature de la Comédie ; ils l'ennoblissent, l'élèvent, la complètent ou lui font misérablement défaut et la laissent périr dans son germe. Sans le génie d'Aristophane et de ses prédécesseurs, les mascarades éhontées et les chants d'ivrogne dont s'amusait la populace ne seraient point devenus cet étrange pêle-mêle d'é-

(1) Nous entendons par là un acte qui fait percevoir aux sens une conception de l'intelligence.



légance littéraire et d'impudeur, d'imagination effrénée et de bon sens pratique, de gaieté désintéressée et de politique violente qu'on appelle la *Comédie ancienne*. Peut-être si Shakspere eût manqué à son siècle, et nous ajouterions volontiers au monde, le Drame si varié et si complexe qui, naguère encore, inspirait tant d'admirations de parti pris, serait-il resté une chronique incomplète, où des scènes sans unité se succéderaient comme les tableaux éclatants, mais grossièrement coloriés, d'une lanterne magique. En Allemagne, au contraire, c'est en vain que des penseurs opiniâtres se sont mis à l'œuvre et ont produit les formules de comédies les plus variées : aucun poëte d'un vrai talent n'en a réalisé une seule, et la langue allemande ne possède encore que de malheureuses ébauches, réprouvées par la critique, et que l'histoire elle-même n'enregistre en quelque sorte que pour mémoire.

Cette manière de comprendre l'histoire du théâtre, ou pour parler plus justement, cette supposition qu'il en doit exister une, est cependant trop contraire aux errements des cours de littérature pour ne pas rencontrer bien des objections. Les liens qui unissent les différents théâtres échappent facilement à des yeux distraits, et l'on hésite à croire que les derniers en date aient pu atteindre une supériorité quelconque, quand les pièces elles-mêmes sont si décidément inférieures. Mais d'abord, on ne se rend pas toujours un compte exact des faits : ainsi, par exemple, quoique matériellement parlant, les comédies de la Chine et de l'Inde soient postérieures à celles d'Athènes, elles appartiennent en réalité à une époque antérieure, et sont plus primitives. Si rapidement passé de l'enfance à la décrépitude, l'Orient s'est accroupi depuis des siècles dans une civilisation immobile ; sans passé et sans avenir, l'histoire y pivote éternellement sur elle-même : on dirait que l'Humanité s'y agite dans un de ces manéges à l'usage des prisons où des condamnés

à une activité stérile marchent perpétuellement sans jamais avancer d'un pas. Quelle que soit leur date réelle, les pièces qu'une origine plus récente y a sauvées de l'oubli où sont tombées les autres, en représentent de beaucoup plus anciennes, dont elles continuaient l'esprit et reproduisaient la forme. Il faut, d'ailleurs, distinguer entre le progrès de la Comédie, le développement de son idée, et le mérite de la forme, la supériorité de la mise en œuvre. Trop souvent la forme trahit l'idée qu'elle devait servir; parfois même elle la violente, la masque au lieu de la produire, et la forme dépend de ces mille circonstances fortuites et transitoires qui échappent à la logique de l'histoire. C'était à Rome le dédain du peuple pour la vie idéale et son inaptitude aux plaisirs de l'imagination. Ce fut pendant le moyen âge l'inintelligence et l'impuissance des poëtes, leur ignorance des traditions littéraires qui les forçait de recommencer à marcher au hasard, sans théorie et sans guide; l'insuffisance d'idiomes à peine ébauchés qui ne savaient ni se colorer de toutes les nuances de la pensée ni s'élever avec elle. C'est quelquefois une société affamée de gain et matérialisée jusque dans ses espérances, qui méprise l'esprit comme une non-valeur et ne demande à ses amuseurs que de lui chatouiller l'épiderme; ou un gouvernement, systématiquement hostile aux choses de la pensée, qui met tous ses soins à préparer au peuple de la nourriture à pleine auge, parce que l'engraissement de tous ferait sa sûreté, et leur abêtissement, sa raison d'être et sa force. Des préoccupations inintelligentes et de capricieuses dénégations ne sauraient prévaloir contre la nécessité des faits. Si les Beaux-Arts ne sont point pour le genre humain un de ces frivoles hochets qu'on met aux mains de l'enfant à qui toute occupation sérieuse est encore impossible; s'ils répondent à un sentiment éternel, à un besoin de notre nature, ils ont, comme l'Humanité, une histoire, et parcourent comme elle une inces-

sante succession de développements. L'idée du Beau devient plus distincte, plus pure, et la forme s'unit plus intimement avec elle. Ce progrès de l'Art ne doit même se manifester nulle part avec autant d'évidence que dans les changements de la Comédie : ce n'est plus seulement la nature de l'homme qui est mieux comprise, et le but idéal de la vie qui s'agrandit et s'épure ; c'est le contraste de la poésie pratique, de l'élévation du cœur et de l'âme, avec le prosaïsme des intérêts, qui se dessine en traits plus saillants; c'est, en un mot, le ridicule qui se dégrossit, qui s'étend, s'ennoblit et saisit plus vivement la pensée.

Après s'être confinée dans une imitation toute matérielle de ces infirmités physiques, qui ne peuvent exciter qu'une gaieté dénaturée, la Comédie s'est attaquée aux penchants grossiers et honteux qui abaissent l'homme au-dessous de lui-même. Elle a contrefait l'ivresse, cette sensualité sans vergogne qui devient un abrutissement, et la lâcheté, cette immolation de la dignité humaine et des aspirations de l'âme aux intérêts de la peau. Son cadre s'est étendu : ce ne sont plus seulement des individus qu'elle a peints, elle a reproduit une action, servilement d'abord, sans invention, avec toutes les insuffisances des vrais personnages, toutes les lenteurs et toutes les irrégularités de la réalité; elle voulait être un calque d'après la vie, et ne se proposait aucun autre enseignement que celui qui ressortait directement des faits. Puis le sujet s'est élevé au dessus d'une observation immédiate et vulgaire : la Comédie a été véritablement une œuvre, et l'imagination y participait, non pour créer de son chef, mais pour donner à des légendes insaisissables et impossibles l'apparence d'une histoire réelle. Plus tard on a inventé une petite action de fantaisie, en regardant bien constamment à ses pieds, en se tenant bien collé à la réalité : mais, par un instinct de plus en plus clairvoyant, on comprenait que la

Comédie ne devait pas être une simple curiosité, comme celle des baraques de la foire; on en soignait plus artistement la forme, et on la relevait çà et là de maximes doctorales et de leçons à brûle-pourpoint. On mit plus de réflexion dans le choix des sujets, plus de délicatesse dans l'observation et de vérité dans les peintures : les couleurs n'affectèrent plus uniformément le gros rouge; les tons devinrent moins criards; la perspective fut mieux observée. Mais les personnages étaient beaucoup trop préoccupés de faire rire; ils affichaient eux-mêmes leurs ridicules au lieu de les laisser voir à leur insu. On s'est inquiété plus qu'on ne l'avait fait jusqu'alors de la dignité de l'Art, et l'on a cru lui devoir de prouver quelque chose : on a voulu composer une sorte d'apologue à grand spectacle, d'où ressortît une grande vérité religieuse ou morale. Peu importait qu'elle fût indépendante du caractère des personnages, ou même étrangère au sujet apparent de l'action, et c'était encore méconnaître les deux conditions essentielles du Drame : la vie individuelle de chaque personnage, et sa liaison intime avec l'idée de la pièce. Enfin, on a compris la nature du comique et ses causes : la Comédie n'a plus été une prédication morale en plusieurs actes, mais un amusement littéraire où l'enseignement se cachait derrière le sourire : elle a montré, en les prenant sur le fait, que le vice était une maladresse, l'égoïsme une sottise, et la passion une mauvaise conseillère. Tels sont les progrès que pour arriver à sa forme actuelle la Comédie a successivement parcourus, et c'est dans les influences qui les ont amenés, dans les civilisations différentes où ils se sont produits, et dans les circonstances passagères qui l'ont déjà forcée et la forceront encore à de nouveaux changements, que nous allons étudier son histoire.

HISTOIRE DE LA COMÉDIE

LIVRE PREMIER

DE LA COMÉDIE PRIMITIVE

Si les formes primitives de la Comédie ne se trouvaient que chez des peuples encore sauvages, il serait bien difficile d'apprécier des faits, souvent mal compris des voyageurs ; de suppléer à l'insuffisance de leurs observations, quelquefois même à leurs dédains. Heureusement il n'en est pas ainsi : les tendances de la nature humaine sont partout les mêmes, et elle trouve partout pour les servir des intelligences et des organes semblables. Le théâtre des peuples parvenus à une civilisation supérieure a commencé par des représentations aussi incomplètes, et son histoire a parcouru péniblement les mêmes phases. Mieux observées et moins étrangères à nos idées, les fêtes populaires et les grossières mascarades de notre moyen âge nous aident à comprendre les bizarres pantomimes des Peaux-Rouges et les parades périodiques des insulaires de la mer du Sud. A leur tour, les folies solennelles de l'Hindoustan montrent encore aujourd'hui que les orgies dramatiques de la vieille Europe n'étaient point le caprice fortuit d'imaginations en délire, mais un développement naturel, une manifestation logique de l'esprit humain. L'histoire est comme un arbre

immense dont toutes les feuilles sont dissemblables : il y a des observateurs qui comptent les dentelures ou constatent les nervure, de son feuillage ; d'autres se plaisent à le montrer dépouillé de sa verdure et chargé de givre ; ceux-ci ne remarquent que la fleur, et ils la décrivent avec admiration ; ceux-là, au contraire, n'ont eu d'attention que pour le fruit, et ils le savourent encore, au besoin ils brisent le noyau et mangent l'amande ; mais l'arbre en lui-même, l'arbre tout entier, avec la séve qui porte la vie dans toutes les branches, avec les oiseaux qui y chantent leurs amours et le soleil qui en éclaire la cime, personne ne l'a vu. Et cependant, si minutieusement exactes qu'elles soient, toutes les petites observations de détail ne peuvent rien saisir d'essentiel qui satisfasse l'intelligence ; elles ne deviennent réellement vraies que quand une vue d'ensemble les rapproche, les complète et les vivifie.

Les liens qui unissent l'âme avec le corps sont trop étroits pour leur laisser jamais recouvrer quelque indépendance. En vain leurs principes sont divers et leurs tendances contraires, ils restent invinciblement subordonnés l'un à l'autre et deviennent solidaires : telle est la condition de notre nature indivisible. Les souffrances un peu vives du moins important de nos nerfs atteignent la pensée dans sa source, et au moindre contentement intérieur l'œil s'anime et tout le visage sourit. La vie se serait usée avant le temps dans des luttes intestines, si l'harmonie ne s'était rétablie au moment même où elle vient à être dérangée. Lorsque envahie par la tristesse, l'âme affaissée se resserre, le corps se replie pour ainsi dire avec elle, et quand elle s'épanouit dans la joie, il trouve aussi l'existence plus légère, éprouve à son tour le besoin de se détendre et se meut instinctivement sans autre but que de se mouvoir.

Sous l'influence de sentiments passionnés la voix se module, s'élève, se précipite, et les mouvements se marquent davantage,

se mesurent et s'harmonisent. La danse n'a été l'invention de personne ; elle s'est produite elle-même le jour que le corps a subi et dû refléter un état de l'âme. Elle est née de la Poésie (1), comme le geste oratoire, de l'Éloquence : ce n'est point un accompagnement arbitraire, à la manière d'un instrument qui soutient la voix et se marie avec elle ; elle accentue l'expression et la complète. On ne tarda pas cependant à la séparer de sa cause première et à la reproduire pour elle-même. Ce ne fut plus la manifestation d'une joie, mais l'espérance d'un plaisir, une récréation, et l'on put en effet renvoyer ainsi à l'âme l'impression que le corps en avait d'abord reçue : en simulant la gaieté on parvenait réellement à la sentir. Quand les femmes d'Israël vinrent en dansant au-devant de Saül, il y en avait sans doute beaucoup qui se réjouissaient plus encore de leur danse que de sa victoire (2), et le géant Rhidimba disait à sa sœur dans l'épisode de Kountî du *Mahâbhârata :* Quand nous nous serons bien repus de chair et réconfortés à notre aise, alors nous danserons joyeusement et changerons plusieurs fois de mesure (3). On prit insensiblement l'habitude d'associer à la danse une musique vocale (4) ou instrumentale, qui en marquait mieux le rhythme et la rendait plus entraînante. Quelquefois on lui donnait une signification symbolique : les

(1) Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum, et sonum, et gestum ; Cicéron, *De oratore*, l. III, par. 57. En disant que la Poésie n'était pas née au pied des autels, mais au milieu de joyeuses danses mal rhythmées, Herder (*Werke zur schönen Literatur und Kunst*, t. II, p. 82) a confondu l'état poétique de l'âme, la poésie proprement dite, avec son expression.

(2) *Regum* l. I, ch. XVIII, v. 6.

(3) Mannhardt, *Germanische Mythen*, *Forschungen*, p. 158.

(4) Selon Lucien, *De Saltatione*, par. LXXII, la danse était d'abord accompagnée de musique (μελῶν εὐρυθμία), et la même personne chantait et dansait ; *Ibidem*, par. XXX : voy. le commentaire de Gesner, t. V, p. 461, éd. de Lehmann. Platon regardait même cette liaison intime et réciproque de la Musique et de la Danse comme étant dans la nature des choses ; *Legum* l. VII, *Opera*, t. I, p. 395, éd. Didot. On la retrouve partout : Egli (Rios) dice d'averne imparate queste tradizioni da un cantico, che principia *Tulan yan hululaez*, quale cantare solevano mentre danzavano ; Fabregat, *Esposizione del codice Borgia ;* dans Brasseur de Bourbourg, *Popol-Vuh*, p. LXXXII. Les séguidillas se dansent encore maintenant à la voix. Dans un vocabulaire anglo-saxon du dixième siècle, attribué à l'archevêque Alfric, *Chorea* est même expliqué par *Hluddra sang*, Chant bruyant ; Wright, *A volume of vocabularies*, p. 28.

Juifs sautaient trois fois après certaines prières (1), sans doute pour montrer que leur esprit avait quitté la terre et s'élevait vers Dieu. Cette coutume s'établit aussi dans la primitive Église (2), avec plusieurs autres gestes mimiques qui sont encore en usage (3) : il y eut même des sectes assez importantes pour que l'histoire nous en ait conservé les noms (4), qui croyaient qu'en sautant on foulait le diable sous ses pieds (5).

Généralement cependant on attribuait à la Danse un sens beaucoup plus profond; on lui supposait même quelquefois un caractère essentiellement religieux (6). Prendre des poses mesurées et respectueuses comme en présence des dieux semblait un acte de foi à leur présence et un témoignage de reconnaissance et d'amour. Les peuples les plus étrangers aux beaux-arts par leur sérieux habituel et la nature de leur civilisation, les Hébreux (7), les Égyptiens (8), et les Turks (9), ont admis la danse dans leurs manifestations religieuses. David lui-même, le psalmiste aux pensées si sévères et si élevées, croyait honorer Dieu en dansant devant l'Arche (10). Si dans

(1) Buxtorf, *Synagoga judaica*, ch. x, p. 207 : voy. Rentzius ou Heller, *De Judaeorum veterum saltationibus religiosis*, Lipsiae, 1738.

(2) Saint Clément d'Alexandrie, *Stromata*, l. vii, p. 722, éd. de Sylburg : voy. Sonntag, *De subsultu precantium in primitiva Ecclesia*, Altdorf, 1707.

(3) Les génuflexions, les inclinaisons de la tête, les processions, l'élévation des cierges, les bénédictions en faisant le signe de la croix : voy. saint Clément d'Alexandrie, *l. l.*, p. 724.

(4) Les Psallianistes, les Carchites et les Choreutes.

(5) Voy. Hildebrand, *De precibus veterum Christianorum*, p. 126.

(6) L'occupation des anges dans le ciel consisterait même, selon saint Basile, à danser : Τί οὖν μακαριώτερον τοῦ τὴν ἀγγέλων χορείαν ἐν γῇ μιμεῖσθαι; let. ii, *Opera*, t. III, p. 101, éd. de Gaume.

(7) Filii Sion exultent in rege suo ; laudent nomen ejus in choro; *Psaume* cxlix, v. 2 et 3; *Liber Judicum*, ch. xxi, v. 21, etc.

(8) Ils exprimaient par des danses particulières la douleur d'avoir perdu Apis, et la joie de l'avoir retrouvé.

(9) Le *Sema* est une espèce de valse religieuse, sur laquelle Ali-Chelebi-al-Mousti a donné des détails dans son livre sur la danse, intitulé *Giováz al Rakas*.

(10) *Regum* lib. II, ch. vi, v. 14 et 16. Ainsi que nous en donnerons bien des preuves, cela avait lieu également chez les Grecs : voy. entre autres Aristophane, *Ranae*, v. 440. Il y avait aussi des danses religieuses dans le Guatimala (Brasseur de Bourbourg, *Popol-Vuh, le Livre sacré*, p. 112), chez les Sauvages de l'Amérique du Nord (Catlin, *Letters and notes on the manners, customs and condition of the North American Indians*, t. I, p. 244), et les anciens Slaves; Hanusch, *Slawische Mythologie*, p. 193 et 201. Encore maintenant les Paharis célèbrent par une danse mythologique la fête de Kali, la déesse du Mal.

les premières années du moyen âge, l'Église s'est prononcée avec tant de force contre ces danses (1), c'était à cause des souvenirs du paganisme qui s'y conservaient (2), et des impudicités dont elles étaient souvent l'occasion (3). Elles n'en étaient pas moins tolérées, sinon encouragées, dans les monastères (4), et continuèrent à figurer, non-seulement dans les fêtes patronales, suffisamment surveillées par la police municipale (5), mais dans les solennités dont l'Église s'était réservé la supérintendance. Ainsi, par exemple, au commencement du dix-septième siècle, elles étaient restées en Portugal un accessoire nécessaire des processions (6). Plus tard encore, pendant les six semaines

(1) Voy. entre autres saint Augustin, *Opera*, t. V, col. 1252; d'Achery, *Spicilegium*, t. I, col. 508 et 715; Ivo, *Decreti* P. XI, ch. 64, et *Sanctae Rotomagensis Ecclesiae concilia* (en 1245), p. 230, éd. de dom Pommeraye. On lit dans un poëme du douzième siècle, sur les *Miracles de saint Éloi*, p. 96, col. 1 :

> Car chil qui balent et carolent
> et espringent, ou qui parolent,
> Qui cantent ou qui dient fables,
> a tous les inferneus diables
> Entiérement tout iaus dedient
> et tous lor membres sacrefient.

(2) Le synode tenu à Rome en 826 l'a dit positivement dans son canon XXXV: il parle des mauvais chrétiens qui allaient à l'église les jours de fête, ballando, verba turpia decantando, choros tenendo ac ducendo, similitudinem Paganorum peragendo; dans Labbe, *Sacro-Sancta concilia*, t. VIII, col. 112. Paradin disait encore au milieu du seizième siècle : Et se font telles danses (pour la fête des Saints) la pluspart du temps pendant le divin service, et aux portes des temples, eglises, cemetieres, et en certeins lieux dedans les eglises mesmes..... Et qui pis est, se font telles tragiques bacchanales le plus souvent es lieux dediés a la glorieuse Vierge Marie; *le Blason des danses*, p. 82, éd. de 1830.

(3) Un prédicateur populaire disait, selon Coyer, *Reisen nach Italien und Holland*, p. 482 : Vediamo ogni giorni una Zitella andar al ballo col fiore della pudicizia, e ritornarsene alla casa col frutto.

(4) Durandi, *Rationale divini officii*, l. VI, ch. 83.

(5) On voit dans une délibération, encore existante, de l'Échevinage d'Amiens, du 28 mai 1455, que les princes et compagnons étaient tenus « de faire danser les demoiseles aprez disner dudict jour de l'Ascencion, pour l'onneur dudict benoit corps saint martir (saint Firmin), comme de tout temps on a accoustumé; » Dusevel, *Notice et documents sur la fête du prince des Sots d'Amiens*, p. 14. A Marseille, la veille de Saint-Lazare, des jeunes gens des deux sexes, richement vêtus, parcouraient la ville en dansant un branle appelé le *Branle Saint-Elme;* Ruffi, *Histoire de la ville de Marseille*, t. II, p. 400.

(6) Le cardinal Octavio Accoromboni disait dans sa relation des fêtes qui eurent lieu à Lisbonne, en 1610, pour la canonisation de saint Charles Borromée : Ne dia fastidio a nostri d'Italia, massime a Romani, il sentire che nelle processioni de' Santi e di tanta divotione comè fu questa, si mescolassero e balli, e danze, perche in Portogallo non parrebbe loro, massime a popolari, fossero processioni nobili e gravi senza simiglianti attioni di giubilo e d'allegrezza; dans Menestrier, *Des ballets anciens et modernes*, p. 101. En 1572, la ville de Dunkerque donnait « à douze compaignons de Socx aprés qu'ils avoient condécoré la procession générale à danser avec espées nues, XII kannes; » Carnel, *Les Sociétés de rhétorique*, p. 65, note. Au milieu du siècle dernier, des danses avec tambourins avaient encore lieu dans les églises du Guipuzcoa, le jour de Noël et aux

que l'on célébrait à Limoges la fête de saint Martial (1), le peuple dansait en rond dans le chœur et répétait à la fin de chaque psaume : *Saint Marceau, pregas per nous, et nous epingaren per vous* (2). A Séville, même de nos jours, des danses autorisées par le Saint-Siége font partie des cérémonies de la fête-Dieu (3), et tout ridicules qu'ils soient, des restes de cet ancien usage, protégés par la superstition populaire, subsistent encore à titre de pratiques dévotes dans plusieurs endroits (4).

Ces mouvements du corps qui se repose, ne se rattachent pas toujours à une pensée aussi élevée. L'homme exprime souvent comme un écho des sentiments qu'il n'a point réellement sentis, et reproduit en automate des mouvements auxquels il n'associe aucune idée. Mais Dieu lui a fait de son amour de l'indolence et de son manque d'initiative un puissant moyen d'éducation. Tous les résultats de la science que, plus habile ou plus heureux, un seul a obtenus par l'effort de son intelligence, c'est par l'imitation que les autres les acquièrent à leur tour, les conservent et les transmettent à leurs enfants. Cet instinct machinal, qui semble appartenir plutôt à la bête qu'à un être doué de raison, a long-temps été le ressort le plus actif de la civilisation (5) : il continue

fêtes patronales, selon le *Suplemento de los fueros, privilegios y ordenanzas de esta mui noble y mui leal provincia de Guipuzcoa :* voy. ci-après la note 3.

(1) Elle commençait le dimanche de Quasimodo et finissait le dimanche de la Trinité.

(2) Bonnet, *Histoire générale de la Danse*, p. 45 : voy. Thiers, *Traité des jeux,* p. 332, 341 et 438. J'atteste avoir vu danser encore, en 1765 ou 1766, dans une chapelle et dans le cimetière d'une petite terre de la Bretagne, près de Brest; Cambry, *Voyage dans le Finistère*, t. III, p. 176. Il y avait aussi, à la fin du siècle dernier, des danses dont l'origine était probablement religieuse, à Langenberg (Behr, *Ueber das altteutsche Wort fron*, p. 189) et à Rudolstadt ; Lange, *Reichsanzeiger*, ann. 1795, p. 1238.

(3) De Latour, *Études sur l'Espagne*, t. II, ch. VIII. C'est un ancien usage, qui remonte probablement aux rites des Mozarabes, comme on le voit dans Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana,* fol. 201 v°, col. 2, et Mariana disait en 1609 : Quoniam Innocentius III, *De vita et honestate clericorum*) larvas a templis arceat, crediderim tripudia quae more hispanico, magno strepitu et fragore tympani, modos plausu pedum modulante, concitantur a larvatis hominibus, removenda esse ; *Tractatus septem*, De Spectaculis, ch. VII, p. 142.

(4) Nous citerons seulement Binterim, *De saltatoria quae Epternaci quotannis celebratur, supplicatione*, Dusseldorf, 1848, et la danse connue sous le nom de *De siewen sprünge ;* dans Kuhn, *Gebräuche und Märchen aus Westfalen*, t. II, p. 150.

(5) Aristote voulait même qu'on employât

le présent au delà du moment actuel, garde à l'Humanité l'héritage des générations qui lui ont préparé sa voie, donne un sens et une valeur à l'histoire. Comme tous les actes indispensables à la vie, ce besoin d'imitation a de si profondes racines dans notre être, qu'il porte avec lui son encouragement et sa récompense, et nous détermine à le satisfaire par l'attrait du plaisir. Sans y penser et sans le savoir, on introduit dans la danse des intentions mimiques qui en changent le caractère. Ce ne sont pas seulement les enfants qui se font de petits hommes et se plaisent à contrefaire des occupations qui ne sont pas de leur âge, les adultes, dont la réflexion et l'habitude n'ont point raffiné le goût, s'adonnent aussi dans leurs récréations à de grossières imitations qui suffisent à leur amusement et à celui des autres. Ce n'est point la pauvreté des anciennes langues mexicaines qui les forçait d'appeler les Représentations dramatiques des Danses (1) : elles exprimaient un fait qui frappait tous les yeux. Le nom habituel des danseurs se prenait aussi en grec dans une acception toute mimique (2), et à une époque fort reculée les Lacédémoniens lui donnaient le sens littéral d'Acteur (3). Dans la vieillesse de la langue latine, *Saltare*, Danser, signifiait même encore Mimer un discours (4). L'his-

systématiquement cette tendance de notre nature à l'éducation des enfants : Διὸ τὰς παιδιὰς εἶναι δεῖ τὰς πολλὰς μιμήσεις τῶν ὕστερον σπουδαζομένων· *Politica*, l. VII, ch. xv, par. 5; *Opera*, t. I, p. 623, éd. Didot.

(1) *Mitoté*, de *Mitotia*, Danser; Brasseur de Bourbourg, *Histoire des nations civilisées du Mexique et de l'Amérique centrale*, t. III, p. 675. On donne encore le même nom, *Baile*, à la Danse et à une Représentation scénique. Les danses étaient aussi appelées par les Mayas, *Balzam*, littéralement Représentation bouffe, et par les Quichés, *Cayic*, Spectacle; Brasseur de Bourbourg, *Essai sur la musique et la danse*, p. 5 et 14.

(2) Les Δεικηλισταὶ étaient, d'après Sosibius, cité par Athénée, l. xiv, p. 621 D, Σκευοποιοὶ καὶ μιμηταί; d'après Hésychius, s. v. δίκηλον, Μιμολόγοι, et d'après Eustathius, p. 884, l. 23, Κωμικοί : voy. Suidas, s. v. Σωσίβιος, t. II, p. II, col. 852, éd. de Bernhardy. Lobeck disait, au moins avec une grande vraisemblance : Non est dubium quin prius vitae quotidianae eventa moresque et facta eorum quibuscum agerent quam deorum heroumque res gestas imitati fuerint; *Aglaophamus*, p. 673. Pollux mentionne même une danse où l'on imitait des vieillards en s'appuyant sur un bâton; l. iv, par. 104.

(3) C'est au moins en ce sens qu'Agésilas employait Δεικηλίκται, forme spartiate de Δεικηλισταὶ; dans Plutarque, *Agesilas*, ch. xxi, par. 5, *Vitae*, p. 724, éd. Didot.

(4) Dans une lettre où Pline raconte à Suétone que, lisant mal, il fait lire par un de ses affranchis, il demande s'il doit rester étranger à la lecture, ou s'y associer par le mouvement de ses lèvres et l'expression de ses regards,

toire confirme ici les enseignements de la philologie. La vive et joyeuse nation grecque avait fait de ce penchant de la nature humaine une danse particulière où l'imagination complétait le ridicule du modèle et donnait à l'imitation le piquant et l'originalité de la caricature (1). Dans leurs plus grandes fêtes les Romains offraient au peuple ces imitations bouffonnes comme un spectacle des plus divertissants (2), et pendant le moyen âge, quand la pensée et l'originalité de chacun s'émancipaient chaque jour davantage, elles étaient restées un jeu populaire (3). On copiait malignement les gens ridicules (4), et on les livrait bien enlaidis en sa propre personne à la risée publique. Naguère encore dans une sorte de danse costumée en usage dans plusieurs villes du Midi, le principal plaisir consistait à reproduire à la suite les uns des autres des gestes que le coryphée variait et compliquait à dessein (5). A en croire

il ajoute : Sed puto me non minus male saltare quam legere; *Epistolarum* l. IX, let. 34.

(1) On l'appelait *Sicinnis*, et nous y verrions volontiers l'origine de la Satire. Au moins lisons-nous dans Athénée, liv. XIV, p. 630 c : Συνέστηκε δὲ καὶ Σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, et les Satyres étaient appelés Ὀρχήσανται, les Danseurs : voy. Barthius, *Adversaria*, l. XXIII, ch. XV, col. 1142, et Pollux, l. IV, par. 99.

(2) Denys d'Halicarnasse, *Antiquitatum romanarum* l. VII, ch. LXXII, p. 1491, éd. de Reiske, et Hérodien, l. I, ch. 10; t. I, p. 405, éd. d'Irmisch.

(3) Tabourot disait, à propos du divertissement romain dont nous parlions tout à l'heure : L'un des danceurs marchoit devant les aultres, et leur monstroit certaines formules de dances et morgues que tous les aultres qui les suyvoient, s'efforcoient de contrefaire comme s'ils eussent joué au guignolet; *Orchesographie*, fol. 87 r°.

(4) *Copier* avait même pris le sens d'Imiter malignement les manières de quelqu'un pour le rendre ridicule. Les copieux (ainsi ont-ils été nommés pour leurs gaudisseries) commencèrent à le vous railler de bonne sorte; Bonaventure des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis*, nouv. XXV. *Copieux de La Flèche* était un sobriquet proverbial cité par Rabelais. Dans la procession (mascarade) que les Jésuites firent à Salamanque pour célébrer la canonisation de saint Louis de Gonzague et de saint Louis de Koska, il y avait parmi les exhibitions destinées à amuser le peuple, une représentation si exacte d'un fou de la ville appelé Diégo, que tout le monde fut surpris quand le véritable Diégo vint à se trouver en face; Joseph de Isla, *Descripcion de la mascara o mogiganga*, p. 20. A l'époque du carnaval, on vendait encore en Thuringe, au commencement de ce siècle, une espèce de gâteaux appelés *Hornaffen*, parce que, pour nous servir des expressions d'un antiquaire qui en avait certainement une connaissance personnelle, Fastnacht im Hornung mit allerlei Mummereien und Affenwerk begangen wurde : voy. Falkenstein, *Prodromus antiquitatum Nordgaviensium*, p. 296.

(5) Dans une danse appelée *Les Mauresques*, en usage à Fréjus, à Grasse, à Istres et ailleurs, chaque danseur est vêtu d'une tunique blanche et porte une lanterne élégante au haut d'un bâton; on est rangé sur deux files, et le premier de chacune fait des gestes très-animés et très-variés qui sont répétés successivement par ceux qui viennent après; de Nore, *Coutumes des provinces de France*, p. 42.

une autorité compétente, cette reproduction ferait même encore partie du plaisir, si goûté dans le Béarn, des représentations dramatiques : dès qu'un des acteurs y a fait un geste nécessité par son rôle, tous le copient exactement sans s'inquiéter de son sens, et quand il vient à marcher en avant ou en arrière, le même mouvement est aussitôt répété par tous les autres (1). Ces danses se sont prononcées et caractérisées de plus en plus; elles sont devenues locales (2) ; chacune a eu son air ou sa chanson (3), son instrument particulier (4) et son costume. Malgré l'indifférence habituelle des Espagnols au luxe des vêtements, ils en ont encore pour chacune de leurs danses nationales (5) un spécial dont ils gardent fidèlement les couleurs chatoyantes, et tiennent à son éclat comme à une partie de leur plaisir. Ces petites pantomimes ne pouvaient rester longtemps isolées et indépendantes les unes des autres; elles se réunirent, s'associèrent dans un but commun, représentèrent une action et devinrent des Ballets.

Leur sujet le plus ordinaire était celui qui se présentait pour ainsi dire de lui-même à tous les esprits, et n'avait point besoin de livret pour être compris : c'est cette prière éternelle d'amour que l'homme adresse à la femme, et les refus mêlés d'agaceries qui lui en rendent le succès plus flatteur et plus cher (6). Les Grecs appelaient cette danse la Cordace, et ils la dansaient avec une impudence de vérité (7), qui se croyait

(1) De Nore, *l. l.*, p. 125.

(2) L'Anglaise, l'Allemande, la Valse, la Polka, la Redowa, le Trichory de Bretagne, la Volte et la Martugalle de Provence, la Surlana et le Saltarello de Rome, la Tarentelle de Naples, le Cramion de Liége, etc.

(3) Même chez les Sauvages; M. Catlin a dit en parlant des Mandans : Every dance also has its peculiar song; *Letters and notes on the manners, customs, and condition of the North American Indians*, t. I, p. 126.

(4) Chaque troupe dansant à la façon de son païs : les Poitevines avec la cornemuse; les Provençales, la volte, avec les timballes; les Bourguignonnes et Champenoises, avec le petit hautbois, le dessus de violon et tabourins de village; *Mémoires de Marguerite de Valois*, ann. 1564 ; t. X, p. 403, collect. Michaud et Poujoulat.

(5) L'Ole, la Cachuca, le Fandango, la Gitana, la Gallegana. Cela a lieu aussi en Chine, selon le P. Gaubil, *Chou-king*, Notes, p. 329.

(6) A la cour de Henri IV, en 1600, on dansait encore naïvement le Ballet des amoureux; *Mémoires de Bassompierre*, t. I, p. 55, éd. de Cologne, 1665.

(7) Voy. Théophraste, *Characteres*, ch. VI, et les observations de Casaubon.

suffisamment rachetée par la grâce. Dans plusieurs îles de l'Océanie, aucune idée d'art ne tempère ce cynisme : ce n'est pas une habile imitation, mais une réalité qui s'offre aux regards, dépouillée de tous ses voiles (1). Malgré les sévérités morales du christianisme, ce sujet, si indécemment naïf, est encore maintenant représenté dans les danses de l'Yucatan (2), et il y en a d'autorisées sur nos théâtres, où la même pensée est assez crûment exprimée pour qu'à moins d'une innocence bien opiniâtre la pudeur n'en soit fort embarrassée (3). Tel est le commencement de l'art dramatique chez tous les peuples qui n'ont point hérité d'une histoire littéraire : le poëte est d'abord son acteur, et exécute immédiatement ce qu'il compose. Bientôt ces imitations mimiques, qui semblaient un exercice des organes du singe plutôt que le développement des facultés de l'homme, se compliquent, se régularisent, se rattachent à une idée de plus en plus élevée, se perfectionnent; elles deviennent une comédie, et pour comprendre réellement un édifice, ce ne serait pas assez que d'en analyser les matériaux et d'en profiler tous les étages, il faut tenir compte des fondations et reconstruire dans sa pensée l'échafaudage.

Les populations étrangères à toute civilisation aimaient déjà à contrefaire l'attitude et les mouvements des animaux : pour en compléter l'imitation et la rendre plus vraisemblable, elles s'habillaient de leurs dépouilles et ne reculaient pas même de-

(1) Moerenhout, *Voyages aux îles du Grand-Océan*, t. II, p. 131. L'unité du sujet ne les empêche pas d'être assez variées pour avoir reçu des noms différents : l'Ehoura, le Mamoua, le Mamouapépé. Cette danse se retrouve aussi en Guinée, où les nègres l'appellent *Kalenda;* l'abbé de Latour, *Réflexions morales, politiques et littéraires sur le théâtre,* t. VII, p. 35.

(2) On lui donne aussi un nom particulier, le *Pochob;* Brasseur de Bourbourg, *Essai sur la Danse*, p. 11. C'était aussi sans doute le sujet réel de l'*Antigailla-gaya*, pantomime extrêmement obscène qui se dansait en Provence au commencement du seizième siècle.

(3) Nous ne parlons pas seulement de certaines danses de mauvais lieu, qui ne cherchent à représenter que le dénoûment physique du sujet, mais de celles qui, comme la Cachuca, ont encore une sorte de pudeur relative. On ajoutait même, pendant le moyen âge, cette pantomime de l'amour à des danses qui ne s'étaient d'abord proposé que le plaisir de mouvements cadencés : voy. Tabourot, *Orchesographie*, fol. 66 r°.

vant les stigmates indélébiles du tatouage. Ces travestissements primitifs ont d'abord formé à eux seuls une récréation suffisante (1) ; puis on a voulu en augmenter la saveur par un plaisir plus grossier, mais beaucoup plus apprécié des Sauvages, et ces prétendus animaux se sont rués les uns sur les autres au bruit d'une musique guerrière (2). Quelques peuplades, rendues plus ingénieuses par la nécessité, se sont servies de ces déguisements pour approcher plus sûrement de leur proie (3), et c'était une raison de plus pour se livrer à leurs instincts d'imitation; mais en se civilisant davantage on y voyait surtout un plaisir désintéressé, auquel on a donné des formes de plus en plus dramatiques. Dans les divertissements populaires de l'Afrique, on représente des chasses, et c'est souvent un homme enfermé dans un grand sac et figurant un boa, qui joue le rôle principal (4). A une époque fort ancienne, il y avait déjà au Mexique des danses où de véritables acteurs, industrieusement travestis en animaux de toute espèce, agissaient et parlaient, chacun, conformément à la nature de sa bête (5). Dans les spec-

(1) On avait placé autre part des enfants déguisés en singes et en d'autres animaux, qui jouoient entre eux le rôle qu'on leur avoit appris. Comme c'étoit avec la peau même des animaux qu'ils representoient, qu'on les avoit habillés, on pouvoit aisément y être trompé. D'autres enfants étoient habillés en oiseaux et en jouoient le personnage sur des colonnes ou sur des pieux fort élevés; *Lettres édifiantes*, t. XXIII, p. 70. Les Nègres de l'Ile-de-France s'amusent encore maintenant à imiter certains oiseaux, notamment l'autruche et le paille-en-queue, et se collent des plumes avec du brai; Milbert, *Voyage pittoresque à l'Ile-de-France*, t. II, p. 183. Une danse mimique, le *Comumu puaca*, le Chant du porc, où l'on imite les mouvements et les grognements du cochon, a lieu aussi à Noukahiva; *Revue des Deux Mondes*, 1er octobre 1859, p. 624. Les Kamtschadales et les Sioux s'amusent également à imiter les ours, et y réussissent parfaitement; *Journal historique de M. Lesseps au Kamtschatka*, p. 101-104; Catlin, *Letters and notes*, t. I, p. 245 : voy. aussi Klemm, *Allgemeine Kulturgeschichte*, t. II, p. 115 et 129.

(2) A Java, dans une espèce de pantomime, appelée *Baroug'añ*, les personnages sont habillés en bêtes féroces et exécutent des combats, ordinairement au son du gong et du tambour; de Rienzi, *Océanie*, t. I, p. 83. Cela avait lieu aussi au Brésil, il y a trois cents ans, selon Cardin, *Narrativa epistolar de una viagem*, cité par M. Ferdinand Denis, *Une fête brésilienne célébrée à Rouen en 1550*, p. 49.

(3) Ainsi, par exemple, pour chasser le buffle et le bison, les Mandans se couvrent de la peau de buffles et de loups blancs; Catlin, *Letters and notes*, t. I, p. 127 et 254.

(4) Clapperton, *Second voyage*, t. I, p. 105 et suivantes.

(5) A Cholullan, les acteurs se montraient déguisés sous la forme d'animaux parfaitement imités : les uns en scarabées, en cra-

tacles qui furent donnés en Chine aux ambassadeurs du fils de Tamerlan, les masques de plusieurs acteurs représentaient des têtes d'animaux (1), et l'imagination elle-même est trop bien disciplinée dans le Céleste Empire pour que personne osât s'y permettre des fantaisies sans précédents et sans causes. A cette imitation toute matérielle les peuples doués de quelque faculté d'invention ajoutèrent avec le temps des idées allégoriques ou religieuses qui en rehaussaient le charme sans en changer la nature : parmi les masques comiques qui font la joie des noces du Népaul figuraient naguère encore des têtes de perroquet ornées de longues crinières (2). Les Grecs avaient le goût trop délicat et trop exigeant pour s'accommoder longtemps de déguisements où la nature humaine se dégradait à plaisir; mais ils appréciaient comme une œuvre d'art l'imitation du cri des différents animaux (3) et se livraient volontiers à une danse où leurs mouvements étaient aussi reproduits (4). Peut-être même n'était-ce pas la seule : au moins, si l'on en juge par le nom de plusieurs autres, on y devait contrefaire aussi la démarche et les allures de quelque animal (5). Beaucoup plus rapprochés de la nature par la simplicité de leurs habitudes

pauds et en lézards; les autres en quadrupèdes ou amphibies, s'expliquant dans des dialogues variés sur la nature des bêtes qu'ils représentaient; Acosta, *Historia natural y moral*, l. v, ch. 30, cité par l'abbé Brasseur de Bourbourg, *Histoire des nations civilisées*, t. III, p. 675.

(1) Flögel, *Geschichte der komischen Litteratur*, t. IV, p. 13.

(2) *Revue germanique*, t. I, p. 62.

(3) Magnès employait même ces imitations comme un moyen éprouvé d'amuser les spectateurs; Meineke, *Historia critica comicorum graecorum*, t. I, p. 34 : voy. Platon, *De Republica*, l. III, ch. VIII, p. 396 B; Plutarque, *Lycurgi vita*, ch. XX, par. 7; *De audiendis poetis*, p. 21, éd. Didot, et *Quaestionum convivalium* l. V, quest. I, par. 8, *Ibidem*, p. 819. Dans la fable de Phèdre, l. V, fabl. 5, il s'agit très-probablement d'une anecdote grecque, puisqu'elle se trouve dans les *Quaestiones convivales* de Plutarque, et que le bouffon portait un pallium.

(4) Ὁ δὲ μορφασμὸς παντοδαπῶν ζώων μίμησις· Pollux, *Onomasticon*, l. IV, ch. 14; voy. Aristénète, *Epistolarum* l. I, let. 2, et Platon, *De Republica*, l. III, ch. 8.

(5) Le Renard (Hésychius, s. v. Ἀλώπηξ, la Chouette et le Lion (Athénée, p. 630 c), l'Orfraye (Σκώψ; Pollux, *l. l.*), etc. Nous devons cependant reconnaître que des inductions tirées uniquement du nom sont un peu hasardées. Une espèce de polka, le *Strasak*, l'Épouvante, s'appelle dans le pays de Wamberg, *Husicka*, l'Oison, parce qu'on y change de dame, et la danse, où l'on célébrait le retour du printemps, était connue dans toute la Bohême sous le nom de *Danse de l'ours*, quoique l'hiver n'y fût représenté comme ailleurs que par un homme habillé de paille : voy. Waldau, *Böhmische Nationaltänze*, t. II, p. 59.

et la rusticité de leurs goûts, les Romains recherchaient également ces pantomimes primitives, et les encourageaient de leurs applaudissements (1). Ils attribuaient même à quelques-uns de ces travestissements une valeur religieuse : c'était en leur couvrant les épaules d'une peau de chèvre qu'on purifiait les femmes pendant les lupercales (2), et l'Église défendit avec trop d'insistance et de colère les mascarades du Cerf (3) et du Veau (4) pour n'y avoir pas vu quelque reste bien impie des pratiques païennes (5). La menace des hontes d'une pénitence

(1) Voy. Ausone, *Epigrammata*, n° LXXVI. On lit aussi dans Pétrone, fragm. LXVIII : Interim puer Alexandrinus qui caldam ministrabat, luscinias coepit imitari.

(2) Quo die mulieres februabantur a Lupercis, amiculo Junonis, id est pelle caprina; Festus, s. v. FEBRUARIUS, p. 64, éd. de Lindemann.

(3) Le sens de *Cervulum* ou *Cervolum facere* ne semble pas douteux : Quis enim sapiens credere poterit inveniri aliquos sanae mentis qui, cervulum facientes, in ferarum se velint habitus commutari? Alii vestiuntur pellibus pecudum, alii assumunt capita bestiarum, gaudentes et exultantes si taliter se in ferinas species transformaverint, ut homines non esse videantur; Faustinus, *Sermo in kalendis januarii;* dans les Bollandistes, *Acta Sanctorum*, janvier, t. I, p. 3. Il s'agissait, comme on voit, d'une imitation particulière, *habitus ferarum*, expressément distinguée des simples déguisements en bêtes, *ferinae species* : voy. aussi la note suivante.

(4) Il y a dans presque tous les textes *vetula*, mais *vitula* se trouve une fois dans le *Poenitentiale* de Théodore, et les explications qu'il donne sont décisives : Si quis in kalendas januarii in cervulo aut vetula vadit, id est in ferarum habitus se communicant et vestiuntur pellibus pecudum et assumunt capita bestiarum; qui vero taliter in ferinas species se transformant, etc.; dans Kemble, *The Saxons in England*, t. I, p. 525. Quoique, même après être devenus plus innocents, ces travestissements n'aient pas cessé de paraître un péché abominable, ils sont restés populaires pendant tout le moyen âge. Quod multi faciunt, disait au neuvième siècle l'évêque de Cambray, Halitgarius, *Poenitentiale*, ch. VI; dans Canisius, *Lectiones antiquae*, t. V, P. II, p. 227. Mutoninis et arietinis induti pellibus, cum aliis falsis visagiis; *Lettres de grâce de* 1354, dans du Cange, t. VI, p. 853. Darauf erschienen zwanzig Fleischer, welche mit einem in eine Kuhhaut eingenähten Menschen Fangball spielten, zu grosser Ergötzlichkeit der Zuschauer (en 1518); Schmidt, *Zwickauer Chronik*, t. II, p. 275.

Exsuviis scapulas hirtis taurique capraeve;
Bacchanalia; dans Taubmann, *Melodaesia*, p. 548.

Vecolo aut cervolo facere, hoc est sub forma vitulae aut cervuli per plateas discurrere, ut apud nos in festis Bacchanalibus, vulgo dicitur *Correr la tora;* de Berger (1723), *Commentatio de personis vulgo larvis seu mascheris*, p. 218. *Julbock* est ludicrum, quo tempore hoc pellem et formam arietis induunt adolescentuli, et ita adstantibus incursant. Credo hoc idem esse quod exteri scriptores *cervulum* appellant; Ihre, *Glossarium suio-gothicum* (1769), s. v. JUL.

(5) Quia hoc daemoniacum est, disait Théodore, *l. l.*, et un vieux pénitential d'Angers, cité par Sirmond dans ses notes sur le synode d'Auxerre de 594, répète : Quia hoc daemonum est. Sur une tablette votive à Diane, de l'année 204 de l'ère chrétienne, on avait sculpté à droite de l'inscription un cerf, et à gauche un cerf et un veau; dans Klein, *Inscriptiones latinae provinciarum Hassiae Transrhenarum*, p. 7. Dans une tranchée faite à Notre-Dame, on a trouvé, sur un autel conservé au Musée de Cluny, sous le n° 3, l'image d'un dieu cornu, appelé *Cernunnos*, et les deux mots ont au moins une ressemblance singulière. Un passage du *Paraenesis ad poenitentiam* de saint

publique ne réussit pas mieux pendant longtemps que ne l'avaient fait les efforts du christianisme pour donner à l'homme un sentiment plus élevé de sa personne et le respect de sa dignité. Un des principaux plaisirs des noces byzantines était, au dire de saint Jean Chrysostome, de hennir comme un cheval et de braire comme un âne (1). Encore au seizième siècle les personnes de quelque éducation contrefaisaient à l'envi dans leurs heures de récréation le cri des animaux et le chant des oiseaux (2), et lors des fêtes pour le mariage de la princesse de Navarre avec le duc de Clèves, on ne put imaginer rien de plus réjouissant qu'une entrée d'autruches (3). Un siècle après, on croyait fêter un cardinal en imitant les poules et les coqs dans un ballet composé tout exprès (4), et il y a une danse encore usitée en Allemagne, où les danseurs sautillent comme un oiseau et grattent la terre avec le pied, comme s'ils y cherchaient de la nourriture (5). Ces imitations redevenaient souvent pendant le moyen âge de véritables travestissements, et l'on appréciait surtout le personnage de l'ours dont la désinvolture et les allures embarrassées étaient en possession d'é-

Pacien semble aussi favoriser cette conjecture : Hoc enim (puto) proxime, Cervulus ille profecit, ut eo diligentior fieret, quo impressius notabatur..... Me miserum ! Quid ego facinoris amisi? Puto nescierant Cervulum facere nisi illis reprehendendo monstrassem; *Bibliotheca maxima Patrum*, t. IV, p. 315. Il avait sans doute montré une représentation de ce Cervulus pour en faire mieux ressortir la laideur ridicule, et avait donné l'idée de l'imiter.

(1) Saint Jean Chrysostome, *Opera*, t. IX, p. 322, éd. de Montfaucon.

(2) (Elle) leur dit qu'elle sçavoit un fort beau jeu, qui estoit de jouer au Jardin ma Dame. La substance de ce jeu est, que chacun des assistans doit donner un arbre, une beste dessous pour le garder, et un oyseau dessus pour chanter : et faut qu'il contrefasse le son ou voix de la beste, et le chant de l'oyseau; *Escraignes dijonnoises*, l. I, conte 9. Ces imitations se retrouvent encore maintenant dans les jeux des enfants.

(3) En la cinquiesme (mommerie) estoyent grandes austruces toutes covertes de plumes, avec grandes aesles et queues, et chescune portoit ung fer de cheval argenté au bec, et ne paressoit qu'aucun fust dedans, tant estoyent bien faictes et bien covertes des dictes plumes; *Chronique du roy Françoys premier*, p. 371.

(4) L'Apparence et les Mensonges y étaient représentés par des personnes vêtues en coqs et en poules, qui mêlaient leurs cris de bête aux paroles qu'ils avaient à chanter : voy. Menestrier, *Des Ballets anciens et modernes*, p. 58.

(5) Aussi s'appelle-t-elle *Hoppetvogel*, le Saut, la Danse de l'oiseau ; Czerwinski, *Geschichte der Tanzkunst*, p. 202.

gayer le public (1). Parmi les spectacles peu convenables que Hincmar interdisait à son clergé, figurent nominativement des *jeux d'ours* qui ne peuvent être de simples exercices d'animaux (2), et sans doute pour montrer quelle prudente horreur ce travestissement doit inspirer à des chrétiens, un bas-relief intérieur de la cathédrale de Strasbourg représente un démon faisant danser une espèce d'ours au son du tambourin (3). Ces avertissements sous toutes les formes furent pendant longtemps inutiles (4) : on s'opiniâtrait à se déguiser en bête jusque dans les monastères, et le rôle de l'ours continuait à y être un des plus recherchés (5). C'est même encore aujourd'hui un des amusements favoris du Roussillon (6). C'était, au reste, l'imitation en elle-même que l'on goûtait plutôt encore que son espèce : on s'arrangeait au besoin des bêtes les plus méprisées (7), et l'on

(1) Et pariles ursi qui fratres sunt uterini...
Qui vas tollebant, ut homo, bipedesque gerebant.
Mimi quando fides digitis tangunt modulantes,
Illi saltabant, neumas pedibus variabant;

Ruodlieb, fragm. III, v. 84 et suiv.

Dans le *Vilkina-Saga*, ch. CXX et CXXI, le héros Vildifer se couvre d'une peau d'ours, et danse au son de la harpe d'un jongleur. Il y a même, à l'église principale de Zurich, un bas-relief où une femme danse entre deux ours. Le Hans Trapp, qui joue en Alsace le rôle diabolique du Knecht Ruprecht dans la mascarade de Noël, a une peau d'ours sur les épaules, et dans la Bohême allemande, il y a pendant le carnaval une espèce de divertissement populaire appelé *Den Bären auszuführen*, Expulser l'ours, où l'on croit éloigner du village une puissance malfaisante représentée par un homme couvert de paille; von Reinsberg-Düringsfeld, *Das festliche Jahr*, p. 63.

(2) Nec (ullus presbyterorum) plausus et risus inconditos, et fabulas inanes ibi referre aut cantare praesumat, nec turpia joca cum urso vel tornatricibus ante se facere permittat; *Capitula presbyteris data anno* 852, n° XIV; *Opera*, t. I, p. 714, éd. de Sirmond.

(3) Voy. la *Revue archéologique*, t. X, pl. 226, fig. VI, et p. 653.

(4) Philippe le Bel voulant désobliger publiquement le pouvoir ecclésiastique dans la fête de 1313 : Alii (effingebant) processionem vulpis, in qua singula animalia effigiata singula officia exercebant; Baluze, *Vitae paparum Avenionensium*, t. I, col. 20.

(5) Si facerem mihi pendentes per cingula caudas,
gesticulans manibus, lubrice stans pedibus;
Si lupus aut ursus (sed vellem fingere vulpem),
si larvas facerem furciferis manibus.....
Gauderet mihi qui propior visurus adesset;

Froumundus; dans Pezius, *Thesaurus anecdotorum novissimus*, t. VI, P. I, col. 184.

Dans des *Heures latines*, du quinzième siècle, conservées à la B. de l'Arsenal, Théol. lat., n° 313, il y a encore, p. 25, une miniature représentant un homme habillé en ours.

(6) Henri, *Histoire de Roussillon*, t. I, p. CVI.

(7) Les preuves abondent dans une foule de manuscrits. Nous citerons entre autres celui de la B. Bodléienne, n° 264, dont plusieurs miniatures ont été publiées par Strutt; *Sports and pastimes of England*, p. 160, 253 et 254, éd. de Hone. En 1580, selon le *Masopust* de Vavrinec Rvacovsky, on se déguisait en Bohême en loup, en veau, en cochon et en chien; Waldau, *Geschichte des böhmischen Nationaltanzes*, p. 203. De nos

ne répugnait pas à chevroter consciencieusement comme un bouc et à grogner comme un cochon (1). Au milieu du dix-septième siècle le peuple anglais prenait un plaisir assez vif à ces imitations mimiques pour qu'on leur fît habituellement une large part dans ces processions grotesques, si bien appropriées au caractère national, qui vont chercher leur public dans la rue (2), et naguère encore à Rome, dans ces jours de folie où l'on se permet tant de choses, peut-être pour se mieux prouver la nécessité de faire pénitence, on se promenait joyeusement sur le Corso une tête d'âne ou de dindon sur les épaules (3). Avec son habileté ordinaire le clergé finit même par s'approprier jusqu'à certain point des habitudes qu'il ne pouvait détruire (4); il voulut seulement sauver le décorum de l'Humanité en prêtant à ces déguisements une signification mythique et en fit la personnification du diable : saint Michel marchait auprès du masque le glaive à la main, et empêchait le peuple de voir un homme sous la peau de l'ours ou du loup (5). Une de ces mascarades est même restée dans plusieurs

jours encore, dans les pays scandinaves, Ludi Jolenses... multifariis gentilismi reliquiis scatent, exempli gratia, hominibus caprorum, equorum, taurorum, vel cervorum modo larvatis; Finn Magnusen, *Lexicon mythologicum*, p. 1051.

(1) In cornutis boum caprarumque capitibus, voce earum simulata, vel suillo grunnitu; Olaus Magnus, *De gentium septentrionalium variis conditionibus*, l. XIII, ch. LXII, p. 536, éd. de Bâle, 1567.

(2) I have seen your procession and heard lions and camels make speeches, instead of grace before and after dinner; Shirley, *Contention for honnour and riches* (1633). I am not afear'd of your green Robin Hoods, that fright with fiery club your pitiful spectators, that take pains to be stifled, and adore the wolwes and camels of your company; Shirley, *Honnoria and Mammon* (1652). A la procession faite à Gand, en 1767, pour célébrer saint Macaire, figuraient, chacun sur un char particulier, un paon, un pélican, une licorne, un lion, un aigle, une autruche, un crocodile et un ours (voy. la *Description du jubilé de sept cents ans de saint Macaire*), et l'un des plus grands attraits de l'*ommeganck* de Termonde est encore maintenant la représentation du cheval Bayard.

(3) Millin, *Magasin encyclopédique*, 1812, t. II, p. 282, note, et pl. II. Milton lui-même donnait aux suivants de son *Comus* des têtes de cerf, de loup, et d'ours.

(4) Dans une procession en l'honneur d'une image miraculeuse de la Vierge, il y avait, selon la relation de Juan Christoval Calvete, una graciosa danza de monos, ossos, lobos, ciervos y otros animales salvajes dançando delante y detras de una gran iaula que en un carro tirava un quartago. C'étaient deux singes qui jouaient de la cornemuse; Menestrier, *Représentations en musique*, p. 183.

(5) Voilà pourquoi Rabelais disait dans son *Pantagruel*, l. IV, ch. 13 : Ses diables estoient tous capparassonnés de peaulx de loups, de veaulx et de beliers, passementées de testes de mouton, de cornes de boeufz et de grands havetz de cuisine; t. II, p. 93, éd. de Burgaud des Marets.

pays un accompagnement presque obligé des fêtes publiques : c'est ce cheval en carton, porté par son cavalier, si populaire en Angleterre sous le nom de *Hobby-Horse*, qu'on appelle généralement en France *Chevalet* (1). Dans le comté d'York ce travestissement symbolique est plus complet et plus cynique : l'homme disparaît tout entier sous une vraie peau de cheval, et implore la pitié des assistants dans une chanson dont ses compagnons terminent tous les couplets en remuant bruyamment les mâchoires, comme un vieux cheval obligé de manger du foin trop dur (2).

On ne pouvait se borner longtemps à imiter des animaux isolés et réduits à quelques mouvements instinctifs : on voulut étendre, varier le spectacle, et l'on en réunit plusieurs dans des scènes de fantaisie qui reproduisaient leurs amusements (3) et leurs combats (4). Puis l'action s'agrandit, se compliqua encore,

(1) Germain, *Histoire de la commune de Montpellier*, t. I, p. 248, etc.; du Mège, *Statistique générale des départements pyrénéens*, t. III, p. 393-395; etc. En ceste feste de Plaisance (le 13 mai 1548) parut l'Abbé du Plat d'Argent du Quesnoy, accompagné de vingt cinc galans, revestus de blanc come des moines, montés sur des chevaux d'osier, qu'ils allèrent abbreuver dans l'Escaut, y entrant jusques à la ceinture; d'Outreman, *Histoire de Valenciennes*, p. 395, éd. de Douai. Une fois, je vis dancer les petits chevaux qui estoyent de toilles peintes, et sembloit que ceux qui dancoyent fussent dessus, et avoyent des mouvemens par bonne industrie; de Bras, *les Recherches et antiquitez de la ville de Caen*, p. 121, édition de M. Trebutien. Voy. l'Appendice, nº I.

(2) The jaws are snapped in chorus. Voici le premier couplet :

You, gentlemen and sportmen,
and men of courage bold,
all you that's got a good horse,
take care of him when he is old :
then put him in your stable,
and keep him there so warm;
give him good corn and hay
pray let him take no harm.
Poor old horse! Poor old horse!

Bell, *Ancient poems of the peasantry of England*, p. 184.

Malgré la langue toute récente de cette chanson, le savant collecteur lui croit une origine scandinave. Johnson trouva encore dans les Orcades l'usage de se travestir, la veille du Jour de l'an, en une vache que l'on poursuivait autour de la maison à coups de bâton; mais il s'y rattachait sans doute une signification mythique qui nous empêche d'y voir un simple amusement : voy. le *Journey to the western Islands of Scotland*, p. 167, éd. de 1825.

(3) Il y a chez les Mandans un divertissement appelé la *Danse du taureau*, où les principaux acteurs, revêtus de la peau d'un bison, danseut à quatre pattes; Catlin, *l. l.*, t. I, p. 164.

(4) Gage dit, en parlant d'une sorte de ballet qu'il avait vu au Mexique : Ils sont tous déguisez en bestes, les uns ayans des peaux peintes en forme de lions, d'autres de tigres et de loups, et ayans sur la teste des bonnets faits comme la teste de ces animaux-là, ou bien d'aigles et d'autres oyseaux de proie; *Nouvelle relation des Indes occidentales*, P. III, p. 168.

et l'on représenta une chasse avec son nombreux personnel, ses bruits divers et toutes ses aventures (1). Il y a quelques années, dans un divertissement chinois, qui conserve peut-être sa popularité dans quelques provinces, des enfants habillés en mandarins chassaient à courre des hommes déguisés en bêtes sauvages (2). Dans les réjouissances irréfléchies qui terminaient la moisson comme dans les fêtes où des peuples plus civilisés voulaient célébrer l'agriculture (3), on se plut à imiter avec une fidélité plus ou moins matérielle les différents travaux des champs. Il y avait naguère encore en Styrie un divertissement populaire, sans doute fort ancien, une Dispute entre l'Été et l'Hiver, où les plaisirs et les occupations que ramènent ces deux saisons, étaient successivement mimés (4). Souvent même les penchants à l'imitation que Dieu nous a donnés, n'attendaient pas ces satisfactions périodiques : après s'être livrés pendant toute la semaine à des travaux que sous le poids du soleil ils avaient maudits, les laboureurs se délassent le dimanche de leurs fatigues en reproduisant des gestes qui les leur rappellent (5). Quand l'Industrie se fut enfin assez développée pour diviser le travail et acquérir une sorte d'organisation, elle voulut avoir aussi des fêtes, où elle s'honorait elle-même en rendant hommage à ses bienfaiteurs, et dans une suite de scènes muettes elle y représentait ses principaux procédés. Encore à la fin du douzième siècle, ces imitations mimiques avaient lieu solennellement dans l'église de Sainte-Almedha, en Cambrie, et exprimaient la reconnaissance du pays pour tous les éléments de civi-

(1) A Yourriba, Clapperton assista à une représentation de la prise d'un boa. Il était figuré par deux hommes dans un même sac, long d'environ cinq mètres et peint de la couleur d'une peau de boa; *Second voyage en Afrique*, t. I, p. 104 et suivantes.

(2) Barrow, *Travels in China*, p. 216.

(3) Cela avait lieu certainement dans les Mystères de la Bonne Déesse, et la Fête de l'Agriculture, en Chine, ne peut être qu'une représentation, puisque la charrue est en or.

(4) End, *Malerisches Taschenbuch für Freunde der östlichen Monarchie*, t. I, p. 175-179.

(5) Voy. l'Appendice, n° II.

sation et de bien-être que la Sainte y avait apportés (1). Ces petites pantomimes étaient trop locales et d'un intérêt beaucoup trop restreint pour que de nombreux témoignages nous en aient été conservés, mais elles étaient dans notre nature imitative : les gestes dont les yeux sont le plus souvent frappés se présentent les premiers à la pensée, et il suffit d'un semblant d'art pour embellir les plus grandes trivialités et en relever le caractère (2). Des preuves qui pour être indirectes, n'en sont pas moins décisives, s'en trouvent d'ailleurs dans les souvenirs que nous ont légués les dernières années du moyen âge. Toutes les occupations bien caractérisées par des gestes faciles à reproduire y furent mises en ballet : on forgea les métaux; on navigua sur une mer houleuse (3) ; on prépara le lin et on tissa la toile (4). Dans un Branle des lavandières que les sociétés les plus polies dansaient en France à la fin du seizième siècle, on imitait le bruit et probablement les gestes des lavandières (5), et l'on contrefaisait dans un autre l'attitude dévote et les mouvements gauches d'un ermite empêtré dans sa robe de bure (6).

(1) Nous citerons les termes mêmes de Giraldus Cambrensis, parce qu'ils sont curieux, et que notre interprétation est nouvelle. Videas enim hic (le 1er des calendes d'août) homines seu puellas, nunc in ecclesia, nunc in coemiterio, nunc in chorea, quae circa coemiterium cum cantilena circumfertur, subito in terram corruere, et primo tanquam in extasim ductos et quietos : deinde statim, tanquam in frenesim raptos, exilientes; opera quaecunque festis diebus illicite perpetrare consueverant, tam manibus quam pedibus, coram populo repraesentantes. Videas hunc aratro manus aptare, illum quasi stimulo boves excitare, et utrumque quasi laborem mitigando solitas barbarae modulationis voces efferre : videas hunc artem sutoriam, illum pelliipariam imitari. Item videas hanc quasi colum bajulando, nunc filum manibus et brachiis in longum extrahere, nunc extractum occandum tanquam in fusum revocare : istam deambulando productis filis quasi telam ordiri : illam sedendo quasi jam orditam oppositis lanceolae jactibus et alternis calamistrae cominus ictibus texere mireris. Demum vero intra ecclesiam cum oblationibus ad altare perductos tanquam experrectos et ad se redeuntes obstupescas ; *Itinerarium Cambriae* (en 1188), l. I, p. 79, éd. de Powel.

(2) Rabelais cite un *Jeu des mestiers*, qui était certainement mimique ; l. I, ch. 22.

(3) Cambry, *Voyage dans le Finistère*, t. III, p. 177.

(4) *Hågkomster från Hembygden och Skolan af S. Ödman*, p. 27.

(5) Tabourot, *Orchesographie*, fol. 83 r°. On en fit même un ballet, qui fut dansé à la cour en 1600 ; *Mémoires de Bassompierre*, t. I, p. 55, éd. de Cologne, 1665.

(6) Tabourot, *l. l.*, fol. 85 r°. Lequel, dit-il, a esté ainsi nommé parce que l'on y faict des gestes semblables à ceulx qu'ont accoustumé de faire les hermites quand ils saluent quelqu'un, et croy qu'aultresfois il soit yssu de quelque maxarade en laquelle les jeusnes hommes s'estoient revestus d'habits taillez en forme de ceulx que les hermites portent.

La guerre, cette ardente passion des peuples sauvages, leur plaît surtout comme exercice de la force : c'est pour eux le premier des spectacles, et une image même incomplète leur en fait attendre la réalité avec moins d'impatience. C'était en prenant leur tortue et leurs armes comme un jour de bataille, que les Iroquois se préparaient à toutes les grandes affaires, et leurs fêtes n'eussent pas été complètes sans une danse martiale (1), où ils heurtaient leurs tomahawks en cadence et se menaçaient tour à tour de leurs kriss. L'adresse qui se mêlait dès l'origine à la force s'y substitua insensiblement : ce ne fut plus la représentation bien matériellement vraie d'un combat brutal, mais l'exhibition d'un art d'autant plus goûté qu'il surprenait davantage et renchérissait sur la réalité. Ces pantomimes perfectionnées de la guerre se retrouvent chez les Sauvages (2) et les Barbares (3) qui professent le culte de la force, comme chez les peuples énervés, condamnés depuis des siècles à mourir d'une hypertrophie de la pensée, et quoique ne pensant déjà plus, périssant chaque jour un peu davantage. Il y a quinze ans à peine, un déjeuner offert par le roi d'Oude au prince Waldemar de Prusse se terminait, après une foule d'autres divertissements, par des danses à l'épée qu'on avait sans doute tenues en réserve comme le plus noble de tous (4). Avec l'activité de leur imagination et leurs sentiments d'artistes, les Grecs ne purent voir longtemps dans ces danses une simple leçon d'armes et un exercice tout militaire : à en juger par les noms

(1) L'*Athonront;* Lafitau, *Mœurs des Sauvages américains*, t. I, p. 522.

(2) Moerenhout, *Voyages aux îles du Grand-Océan*, t. II, p. 130. Elles sont aussi au Dahomey un accompagnement obligé de toutes les fêtes : voy. *Despatches from Commodore Wilmot respecting his visit to the king of Dahomey, in december* 1862 *and january* 1863, passim.

(3) Genus spectaculorum unum, atque in omni coetu idem. Nudi juvenes, quibus id ludibrium est, inter gladios se atque infestas frameas saltu jaciunt....... audacis lasciviae pretium est voluptas spectantium ; Tacite, *Germania*, par. XXIV.

(4) *Revue germanique*, t. I, p. 67. Les peintures qui nous en sont restées prouvent combien elles étaient populaires aussi dans l'Antiquité classique : voy. Tischbein, *Anciens vases*, t. I, p. 60, et Inghirami, *Monumenti etruschi*, t. I, p. 87.

différents qu'ils leur donnaient (1), elles avaient, chacune, un but spécial et une forme particulière ; l'image de la guerre n'y était plus, selon toute apparence, qu'un accessoire de la musique et de la cadence (2). Le Drame lui-même y pénétra bientôt et s'y fit une place, d'abord bien modeste : il y avait un vainqueur qui semblait vaincre, et un vaincu dont on emportait le cadavre (3). Parfois même le combat était amené par une petite action à laquelle il servait de dénouement, et les personnages n'étaient pas de simples figurants obligés d'attaquer en quarte et de se laisser tuer par un coup de seconde : c'était une vraie lutte (4), et le plus adroit ou le plus fort triomphait réellement à la sueur de son front (5). Les Romains, fort peu inventifs d'ordinaire, empruntèrent probablement leurs danses militaires aux Grecs (6). Les Triomphes étaient des fêtes que la Patrie reconnaissante donnait aux soldats, et la guerre représentée au vif et acclamée par la foule, le champ de bataille sans l'ambulance et avec les enivrements de la victoire, en faisaient l'ornement naturel et en rehaussaient le prix. Mais, ainsi que tous les peuples d'une sensibilité froide et d'une imagination paresseuse, les Romains appréciaient beaucoup plus la réalité palpitante des choses qu'une image même embellie par l'Art : le plaisir d'assister à un combat ne leur paraissait plus assez

(1) Voy. Athénée, l. I, ch. 8, et Krause, *Die Gymnastik und Agonistik der Hellenen*, t. II, p. 841.

(2) Celles qu'on exécutait pendant les Panathénées rappelaient le combat de Minerve contre les Titans ; Denys d'Halicarnasse, *Antiquitatum romanarum* l. VII, par. LXX, p. 1488. Peut-être même la Pyrrhique, appelée aussi *Troia* ou *Lusus Trojae* (voy. le fragment de Suétone cité par Servius, *Ad Aeneidos* l. V, v. 602) était-elle à l'origine une sorte de pantomime se rattachant à la guerre de Troie. Au moins n'était-ce pas un combat singulier, ainsi que les autres danses à l'épée, mais une mêlée : voy. Dion Cassius, l. LX, ch. 23, et Suétone, *Nero*, ch. XII.

(3) Xénophon, *Cyri Anabasis*, l. VI, ch. I, p. 282, éd. Didot.

(4) Xénophon, *Symposion*, ch. II, par. 11.

(5) Xénophon, *Cyri Anabasis*, *l. l.* Le ballet représentait un combat entre un laboureur et un voleur qui voulait lui enlever ses bœufs, et le voleur était habituellement vainqueur, mais quelquefois aussi c'était le contraire : Ἐνίοτε δὲ καὶ ὁ ζευγηλάτης τὸν λῃστήν.

(6) Denys d'Halicarnasse, *Antiquitatum romanarum* l. VII, par. 72. Nous excepterons seulement la danse des Saliens, qui était religieuse et, selon toute apparence, d'origine étrusque : voy. Denys d'Halicarnasse, *l. l.*, l. II, par. 70 (t. I, p. 387, éd. de Reiske), et le *Magasin pittoresque*, 1834, p. 391.

poignant, quand ils n'avaient pas sous les yeux une arène sérieuse et du sang bien rouge. Il leur fallait de la vérité à tout prix, dût la mort s'ensuivre, et les râlements de moribonds mal appris tempérer leur amusement. Les combats dansés dont on honorait les funérailles des grands, prirent eux-mêmes un caractère d'acharnement et de brutalité qui impressionnait agréablement les spectateurs. Ce n'était plus un théâtre et un vain cliquetis qui convenaient à ce peuple de bronze, mais un cirque et des milliers de gladiateurs désireux de s'égorger pour ses plaisirs (1).

Pendant le moyen âge les danses à l'épée furent abandonnées aux jongleurs de la dernière classe, à ceux qui de nos jours mâchent de la filasse enflammée et avalent des couteaux. On ne se battait noblement qu'à cheval, tout bardé de fer des pieds à la tête, et les tournois avec la splendeur de leur mise en scène, la renommée des combattants, les périls réels qu'ils cherchaient joyeusement et la gloire qu'obtenait le plus brave comme en un jour de bataille, ne laissaient aucune chance d'intérêt à des passes d'armes qui ressemblaient tout au plus à une mêlée de truands (2). Mais lorsque l'invention de la poudre à canon eut renouvelé les formes de la guerre et mis en quelque sorte la noblesse à pied, l'escrime devint l'occupation favorite des gentilshommes, et les danses à l'arme blanche retrou-

(1) Voy. Spartianus, *Vita Hadriani*, p. 124, éd. Variorum.

(2) La *Pyrrhique* avait même perdu le sens qu'on y avait toujours attaché dans l'Antiquité :

Gasoullans en telle maniere,
Com les pastoureaux qui fretellent
Ou les pucelles qui sautellent
A la danse de la perrique ;

Jehan Lefevre, *Ovide*, *De la Vieille*, v. 722.

De ceste danse Pyrrhique se voit encores quelque vestige en la danse des Boffons, qui en dansans et se tournans fort dextrement se frappent espées contre espées à toutes cadences, et saultans sur les espaules les uns des autres et tout avec les nombres et sons de l'instrument ; Paradin, *Le Blason des danses*, p. 16. Il faut naturellement excepter les pays où, comme en Scandinavie, une noblesse aux habitudes chevaleresques n'avait pu s'établir. On aimait, dans les fêtes publiques, à y faire montre, au son de la flûte et au bruit des chansons, de son habileté à manier les armes ; Olaus Magnus, *De gentium septentrionalium variis conditionibus,* l. xv, p. 583, éd. de Bâle, 1567.

vèrent la faveur populaire. Les princes eux-mêmes se plaisaient à faire admirer leur adresse (1), et pour intéresser plus sûrement le public on introduisit les danses avec accompagnement d'escrime dans les représentations de théâtre (2). Il n'est pas jusqu'au ballet dansé par Louis XIV en 1658, dont on n'ait cru rehausser l'agrément en y faisant se battre quarante mousquetaires (3). On crut même que ces danses devaient à elles seules amuser suffisamment des rois : en 1700, quand Louis XIV n'était plus jeune depuis longtemps, les tambours de son régiment dansèrent devant lui l'épée à la main (4), et à en juger par la danse de nos soldats, ce n'est ni par la dignité ni par la grâce qu'ils pouvaient plaire à un spectateur si expert en ces sortes de choses. Lors de l'entrée de Frédéric I[er] à Prague, trente-six danseurs vêtus de blanc lui donnèrent le spectacle d'une Pyrrhique (5), et de nos jours encore, dans la fête que la bourgeoisie de Siebenbourg offrit à l'empereur d'Autriche, on exécuta en sa présence la danse des épées (6). C'était un plaisir si fortement apprécié, qu'on eut la singulière idée d'en orner les processions du Saint-Sacrement, et d'en amuser Dieu (7). Il n'y avait même pas en Espagne de belle fête d'une nature quelconque sans une danse à l'épée (8), et

(1) En 1562, Charles IX et son frère le duc d'Anjou se mesurèrent à Fontainebleau, pendant les jours gras, avec leurs maîtres d'armes et de danse, qui, après quelques estocades, tombèrent comme morts; Castil-Blaze, *Molière musicien*, t. I, p. 453.

(2) Nous citerons comme exemple *Monsieur de Pourceaugnac*. Robinet disait dans sa Lettre du 12 décembre 1666 :

Clion, déesse de l'histoire,
sans que j'ouvre mon écritoire,
A là pour son plus digne ébat
l'image d'un fameux combat;
Et surtout est considérée
ladite martiale entrée,
Où les combattants admirés,
se portent des coups mesurés
Autant d'estoc comme de taille,
sans ensanglanter la bataille,
Et puis par un plaisant refrain
tous capriolent sur la fin.

(3) *Journal d'un voyage à Paris*, p. 418.

(4) Dangeau, *Mémoires*, 11 juillet 1700.

(5) Ils avaient des bas bleus et des sonnettes aux jambes; Scheible, *Das Kloster*, t. VI, p. 111.

(6) Schuller, *Herodes. Ein deutsches Weihnachtspiel aus Siebenbürgen*, p. 2. Elle fait souvent, en Allemagne, partie des divertissements populaires des fêtes de Noël et de Pâques.

(7) A Attendorn, par exemple : à celle de Saint-Sébastien, en 1660, il y avait jusqu'à cent danseurs qui se battaient en mesure; de Iztueta, *Guipuzcoaco dantza gogoangarrien condaira edo historia*, p. 30.

(8) Aldrete disait encore en 1674 : La qual (dança de espadas) assi se conserva que

les exécutants y prirent un nom particulier : ils s'appelaient *Matachines*, et se livraient à leurs exercices en tenue de combat, avec une chemise sans manches, des caleçons de toile, un petit bouclier et un mouchoir roulé autour de la tête (1). C'était une représentation de la guerre aussi exacte que le permettaient l'énervement des mœurs et l'influence de l'Église, non un simple assaut pour amuser la galerie du spectacle de son adresse, mais une véritable bataille où l'on courait des dangers sérieux (2), et conformément à leur nom les vainqueurs finissaient par tuer, au moins pour la forme, tous leurs adversaires (3). Les Matassins français affectaient aussi dans les divertissements de Molière ce costume un peu nu de vrais combattants qui se sont mis à l'aise (4), et ils le retiennent encore dans les danses pyrrhiques de nos marionnettes. Mais on se préoccupait moins au seizième siècle de la couleur locale et de l'exactitude de la mise en scène : on regardait les gladiateurs dansants comme de véritables bouffons (5) auxquels convenait mieux un appareil plus théâtral, et on leur donnait de petits corselets, avec fimbries ès espaules et soubz la ceinture, une pente de taffetatz soubz icelles, un morion de papier doré avec une plume, et des sonnettes aux jambes (6). Les Matassins anglais exécutaient aussi des danses à l'épée (7);

oy no fiesta sino ay dança; *Origen y principio de la lengua castellana*, l. III, ch. I, fol. 65 v°.

(1) Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, fol. 201 v°.

(2) Dans la danse à l'épée dont parle le *Don Quijote*, P. II, ch. 20, on demande au chef si quelqu'un des danseurs a été blessé, et il répond : Per ahora, benedito sia Dios, no se ha herido nadie : todos vamos sanos.

(3) Por este estrago aparente de matarse unos a otros, los podemos llamar *Matachines;* Covarrubias, *l. l.,* fol. 104 v°.

(4) On voyoit qu'ils se battoient de la même façon que s'ils eussent dansé le ballet des Matassins, où l'on fait cliqueter les épées les unes contre les autres, ce qui est un abrégé de la danse armée des Anciens; Sorel, *Histoire comique de Francion*, l. VII, p. 286, éd. de 1858.

(5) C'est même le nom que leur donne Tabourot.

(6) *Orchesographie*, fol. 97 v°.

(7) Leur nom avait conservé le sens de sa racine :

> Whe have brought you a Mask.
>
> FLAMINEO.
>
> A matachin, it seems by our drawn swords;
>
> Webster, *The white Devil*, p. 48, 2. éd. de M. Dyce.

Matachina avait même pris le sens de Combat régulier : They may at divers times in the watch make a combat together, six against

mais ils n'avaient pas mieux conservé leur costume primitif, et leurs casques en clinquant, les longues banderolles qui leur tombaient des épaules et leurs sonnettes (1), les rapprochaient beaucoup des danseurs de morisques : ce n'était plus une pantomime militaire, mais des danses de fantaisie. Le peuple italien n'a jamais aimé la guerre pour elle-même; il a tant souffert de la force que, même en ses jours d'héroïsme, elle ne lui paraît qu'un pis-aller de l'adresse : s'il n'était toujours prêt à tout faire pour le succès, il la trouverait odieuse, même quand elle est utile. Sans souci de leur origine et de leur nom, il a donné aux Matassins l'esprit et le caractère du pays : ils sont devenus des pantins (2), qui ne luttent plus que de souplesse (3) et de bouffonnerie (4). Habitués à combattre de père en fils contre les forbans, les rudes matelots de Gênes apprécient cependant les danses à l'épée, et sans autre accessoire qu'une musique martiale en font un de leurs divertissements ordinaires (5) : c'est, pour ainsi dire, une des nécessités de leur profession; ils dansent pour s'entretenir la main comme on se bat à la salle d'armes. A Naples, où la pyrrhique des Anciens semble n'être jamais tombée complétement en désuétude, le peuple s'est attaché de plus en plus à l'amollir et à la rendre inoffensive : si bien émoussées que fussent les

six, in true form and order of a matachina; dans Sharp, *Dissertation on the pageants or dramatic mysteries*, p. 178, note.

(1) Douce, *Illustrations of Shakespeare*, t. II, p. 435.

(2) Atque hi (pantomimi) *Mattacini* ab Italis postea sunt appellati, dum actionem quampiam gestibus tantum, non verbis, exprimerent; Muratori, *Antiquitates Italicae*, diss. XXIX, t. II, col. 847. Fabricius les avait déjà assimilés aux pantomimes, qui solo gestu et saltatione muti omnia exprimerent; *Bibliotheca antiquaria*, p. 645, éd. de 1760.

(3) Voici ce que Piero da Volterra (Michel da Prato) faisait chanter aux Mattaccini :

Mattaccin tutti noi siamo
che correndo per piacere
vogliam farvi oggi vedere
tutt' i giuochi che facciamo.
Nostro giuoco è l'attegiare
tutta quanta la persona, etc.

Tutti i trionfi, carre, mascherate, fol. 215.

(4) Dans sa traduction de Tacite, Davanzati assimile les Mattaccini aux Zanni : I quali... fanno arte del far ridere; Quadrio, *Storia d'ogni poesia*, t. III, P. II, p. 212. Matachines solemos llamar nosotros á aquellos, que enmascarados y disfrazados de varios modos, danzan y hacen diferentes juegos y gestos para excitar la risa; *Conversaciones de Lauriso Tragiense*, p. 237, trad. espagnole.

(5) Boccardo, *Memoria sull' influenza dei Spettacoli*, p. 58.

épées, elles coupaient encore trop, et pour surcroît de précaution on les a remplacées par des baguettes ornées de fleurs (1). Quel que fût l'intérêt que ces sortes de danses offrissent par elles-mêmes dans un temps où l'art de la guerre semblait le premier et le plus noble des exercices, on voulut les rendre encore plus intéressantes en leur donnant une cause sympathique aux spectateurs (2). Bientôt même on les rattacha à une petite action, muette d'abord (3), puis animée de quelques paroles (4) qui prirent insensiblement plus d'importance. Dans une des îles Orcades, la danse à l'épée qui faisait le fond du divertissement était naguère exécutée par sept champions de la chrétienté et mêlée de couplets (5). C'est aussi la donnée principale de plusieurs farces villageoises qui se représentent en Angleterre depuis un temps immémorial lors des réjouissances de la fête de Noël (6); mais le drame est

(1) Le peuple appelle même maintenant cette danse *Imperticala* et *Intrezzata* : voy. à l'Appendice, nº III, les paroles que l'on chante en la dansant.

(2) Le manuscrit Harléien, nº 1197, cité par Ritson, *Remarks critical and illustrative on Shakespeare,* nous en a conservé un exemple. Un champion se présentait en chantant :

I ame a Knighte
and menes to fighte,
and armet well ame I,
lo, here I stand,
with swerd in hand,
my manhoud for to try.

Un autre champion lui répondait :

Thow marciall wite,
that menes to fighte,
and sete upon me so,
lo, here I stand,
with swerd in hand,
to dubbelle evrey bloue;

et le combat s'engageait.

(3) Se encuentran dos de noche, y fingiendose el uno temeroso del otro, luego se van llegando : como desengañandose se acarician, se reconocen, bailan juntos, se buelven á enojar, riñen con espadas de palo, dando golpes al compas de la música, se asombran graciosamente de una hinchada vejiga que á casso aparece entre los dos, se llegan á ella y se retiran; y en fin saltando sobre ella la rebientan, y se fingen muertos al estruendo de su estallido. Y de esta suerte otras invenciones entre dos, entre quarto ó entre mas, conforme quieren; esplicando en la danza y en los gestos alguna accion ridicula pero no torpe; Bances Cándamo, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos* (ms.); dans Ticknor, *Historia de la literatura española,* t. III, p. 456, trad. espagnole.

(4) Cette forme incomplète du Drame se conserve encore dans *la Danza de san Bartolomé,* qui s'exécute dans les environs de Terragone, et dans *la Danza de los diablos* qu'on représente à Panadès; Milá, *Revista de Cataluña,* t. II, p. 273.

(5) Ce sont naturellement des Saints : voy. Czerwinski, *Geschichte der Tanzkunst,* p. 214, et Lockhart, *Memoirs of the life of sir W. Scott*, t. II, p. 81, éd. de 1837.

(6) On en a publié une, du Worcetshire (dans *Notes and Queries,* nº série, t. XI, p. 271); une, du Hampshire (*Ibidem,* t. XII, p. 493); une, du comté de Durham (dans Sharp, *Bishoprick garland*, et dans Bell,

déjà si développé, que, malgré le rôle capital qu'elle y conserve, on ne peut plus y voir que l'occasion ou plutôt le prétexte d'une petite comédie.

On suit mieux encore les progrès et les développements de la Comédie dans l'histoire d'une autre danse, fort goûtée dans presque toute l'Europe à la fin du moyen âge, la danse morisque. Ainsi que son nom l'indique, elle avait été empruntée aux Mores, comme la fantaisie emprunte les jours où elle n'invente pas tout à fait, en prenant avec son modèle des libertés singulières (1) : mais elle ne répudiait point son origine ; il y eut même un temps où, pour être mieux dans la vérité de leur rôle, les danseurs s'enlaidissaient systématiquement et se noircissaient le visage (2). C'était aussi d'abord, selon toute apparence, une danse armée (3) qui rappelait les longs combats

Ancient poems of the peasantry of England, p. 175-180), et une, de la Cornouaille; dans Sandys, *Christmas carols*, p. 174-178. Une pièce de ce genre, peut-être imitée de l'anglais, se joue aussi en Allemagne; dans Pröhle, *Weltliche und geistliche Volsklieder und Volksschauspiele*, p. 245. Voy. à l'Appendice le nº IV.

(1) Le sens du mot est incontestable : Messire Arnault de Pareilles luy envoya ung More noir, tres richement habillé sur ung tres bel et puissant genet, armé et habillé tout à la morisque; *Histoire et plaisante cronique du petit Jehan de Saintré*, ch. XLIII, p. 129, éd. de Guichard. De mon jeusne aage, j'ay veu qu'és bonnes compagnies, aprez le soupper entroit en la salle un garçonnet machuré et noircy, le front bandé d'un taffetats blanc ou jaulne, lequel avec des jambieres de sonnettes dançoit la Danse des Morisques; Tabourot, *Orchesographie*, fol. 94 rº. Aussi, selon Gifford : There were at first undoubtedly a company of people that represented the military dances of the Moors... in their proper habits and arms; *The Works of Ben Jonson*, t. II, p. 50, note. Une autre danse, certainement d'origine moresque, était connue en Angleterre sous le nom de *Morisco* : Like a Bacchanalian dancing the spanish morisco with knackers at his fingers; Duke of Newcastle; *Variety* (1649). Mais nous ne voyons aucune raison d'attribuer comme Strutt une origine différente au *Morris-Dance* : le nom et les personnages en étaient seulement devenus plus anglais.

(2) Faciem plerumque inficiunt fuligine, disait Junius, *Etymologicum anglicanum*, s. v. MORRICE-DANCE : voy. aussi la note précédente.

(3) Le premier fut d'une moresque inventée principalement et jouée par les frères d'Urfé... Les Mores, Sauvages et Satyres s'en viennent l'espée au poing, faisant une fort plaisante entrée, demarchans à la cadence des luts, tantost s'accouplans, tantost se separans; puis tous ensemble commencent à jouer la moresque, se frappans d'accord au son des instrumens, maintenant simple, à mesure entiere, haute et basse, en carré contre deux à la fois; maintenant entre-lassée, à demy-mesure, en rond contre six à la fois; tantost de taille, tantost de revers, et à la parfin d'estocade; se meslans avec une merveilleuse dextérité les uns avec les autres, et néantmoins se rencontrans si bien que de dix coups ils n'en sembloient qu'un; *La triumphante entrée de tres illustre dame madame Magdeleine de La Rochefoucauld... faicte en la ville et université de Tournon, le dimanche vingt quatriesme du moy d'avril* 1583; Lyon, 1583, petit in-8º. Era (a Venise, le jeudi-gras) desso una specie di lotta o scherma tolta dai Saracini, che volgarmente dicevasi la *Moresca*, la quale non men

des chrétiens contre les Sarrasins (1), et probablement une victoire glorieuse à laquelle les spectateurs continuaient à s'associer par leur joie et leurs applaudissements. Mais lorsque les souvenirs de la lutte vinrent à s'effacer, les circonstances purement historiques perdirent leur intérêt, et l'on ne conserva de la forme première que ce qui était resté un plaisir : une musique d'un caractère particulier (2), le flageolet et le tambourin qui avaient animé les combattants (3), et les sonnettes, ces premiers instruments des peuples musiciens qui ne savent pas la musique (4). On compliqua les passes d'armes, et la

dell' altra esigeva agilità, pieghevolenza di membri e gagliardia; Michiel, *Origine delle feste Veneziane*, t. II, p. 63.

E di forza che il Re fa le più belle
moresche, e volte intorno, et si l'aggira
ch' ella tutti i suoi colpi al venti tira;

Berni, *Orlando innamorato*, l. II, ch. II, str. 70.

In the Morisco the dancers held swords in their hands with the points upwards; Johnson, note, *Antony and Cleopatra*, act. III, sc. 9. M. Rose informs me that when he was at school at Winchester, the Morris-dancers there used to exhibit a sword-dance resembling that described at Camacho's wedding in *Don Quixote*; Lockhart, *Memoirs of the life of sir W. Scott*, t. II, p. 82, note. Voilà pourquoi, quels que fussent leurs ornements, les habits étaient serrés au corps et fort courts :

J'ay le cul aussi decouvert
Comme (a) un danseur de morisque;

Sermon joyeux d'un depucelleur de nourrices.

(1) Entre las cuales (danzas) hace particular mencion de una compuesta de moros y cristianos que figuraban un reñido combate : danza que aun se conserva en nuestros dias en algunos pueblos de España; Soriano Fuertes, *Historia de la musica española desde la venida de los Fenicios hasta el año de* 1850, t. I, p. 125. Los informes dramas ó rudimentos de drama, que se ejecutan en las danzas ó bailes de las fiestas mayores que versan sobre la vita del santo que se festeja, sobre la guerra de moros y cristianos; Milá, *Observaciones sobre la poesia popular*, p. 173. Queste glorie (de' combattenti per la croce e pella civiltá romana contro la mezza lumine) erano ricordate non solo nei canti, ma eziandio nelle feste popolari, delle quasi noi serbiamo ancora memoria in alcuni giuochi rimasti ai soli fanciulli; Rosa, *Dialetti, costumi e tradizioni delle provinzie di Bergamo e di Brescia*, p. 111.

(2) Pendant son séjour à Lyon en 1564, Charles IX s'amusoit a faire sonner les moresques; Abel Jouan, *Recueil et discours du voyage du roy Charles IX*, fol. 17 v°. Après marchoit le Marquis (*l.* Guidon) du grand Palais (avec ses gardes) habillés tous en Mores, ayant chacun d'eux un dard à la main. Et marchoit premierement les timbales sonnant à la moresque; *Chevauchée de l'Asne* (1578), p. 24.

(3) After that come a Morice dance finely deckt, with purple scarfs, in their half shirts, with a tabor and pipe, the ancient musick; *Cities loyally displayed* 1661, in-4°. Voy. aussi le Dictionnaire de Johnson, s. v. MORRIS-DANCE.

(4) Et apres lequel guidon marchoit douze Mores richement habillez, marchant deux à deux, leurs habits couverts de petites sonnettes d'or et d'argent; *Chevauchée de l'Asne* (1578), p. 25. Fletcher a donné dans son *Women pleased* les signes caractéristiques des danseurs de morisques, et les sonnettes y figurent en première ligne :

Were are your bells then?

Nous savons même qu'elles n'avaient pas le même son et qu'on les désignait par des noms différents : voy. William Rowley, *The Witch of Edmonton* (1658). Philippe de Vigneulle parle aussi dans ses *Mémoires*,

grâce empiéta de plus en plus sur l'adresse et sur la force : pour en relever le piquant par l'attrait de la nouveauté, on varia les figures (1), et l'on chamarra de nouveaux rubans et de couleurs plus chatoyantes, l'éclat et l'originalité des costumes (2). Ce n'était plus une danse où chacun dansait instinctivement pour son plaisir, mais une représentation apprise par cœur : les danseurs étaient devenus de vrais acteurs et ne songeaient plus qu'à divertir de leur mieux la galerie. Bientôt même on y introduisit en Angleterre des masques en possession d'exciter la gaieté, le Hobby-Horse (3) et le Fou (4), et des personnages

p. 201, de danseurs de Morisques *tout chairgés de clochautes et de bixattes* (grelots). Dans l'*Habitus praecipuorum populorum*, de Hans Weigel, on a représenté une dame africaine du Royaume de Fez qui danse avec des sonnettes aux pieds. C'est un ancien usage oriental (voy. le *Mritchakati*, act. I, et les *Aventures de Kâmrûp*, p. 17, trad. de M. Garcin de Tassy), qui avait même pris une signification religieuse: voy. Hérodote, l. II, par. LX, p. 91, éd. Didot; Gratius Faliscus, *Cynegeticon* l. I, ch. 42, et Kürschner, *De nolis in vestitu, ad illustrationem verborum hymni sacri, Und die Schellen klingen*, 1725, in-4°. Les sonnettes faisaient si souvent partie des joyeux déguisements, que les masques s'appelaient dans la basse-grécité, κωδωνάτοι ; du Cange, *Glossarium*, t. I, col. 774. On s'en servait aussi en France pour exprimer la joie bien avant que la Morisque y fût connue (*Romans de Garin*, t. II, p. 260 ; Gautier de Coincy, *Miracles de la Vierge*, col. 536), et on les retrouve chez les nations les moins civilisées : voy. Vincent Le Blanc, *les Voyages fameux*, l. I, ch. 23, et de Lery, *Histoire d'un voyage*, ch. XVI. Dans les danses à l'épée de la Hesse, on chantait encore dans ces derniers temps :

Also sollen meine Gesellen
ihre Schellen
lassen klingen
wie die Engel im Himmel singen.

(1) Ont été faites plusieurs danses et diverses moresques par plusieurs compagnons ; dans Lottin, *Recherches historiques sur la ville d'Orléans*, t. I, p. 323. De chancons, de danses et de morisques de plusieurs facons (furent) moult joyeusement festoyez ; *Hystoire et plaisante cronique du petit Jehan de Saintré*, ch. XLII, p. 126 : voy. aussi p. 151, et Lobineau, *Histoire de Bretaigne*, t. II, col. 1205.

(2) J'y vis représenter les triomphes de Cesar, avecques une morisque devant luy, dont les accoustremens estoyent bleuz, semez de paillettes d'étain; de Bras, *Les recherches et antiquitez de la ville de Caen*, p. 121 : voy. aussi p. 142 ; la *Cronique du roy Françoys premier*, p. 304, et Auguste Bernard, *Les d'Urfé*, p. 130. Alas, Sir! I come only to borrow a few ribbandes, bracelets, ear rings, wyer-tyers, and silk girdles, and handkerchers, for a Morris and a show before the queen ; William Sampson ; *The Vow-breakers or The maid of Clifton* (1636). He wants no cloths, for he hath a cloak laid on with gold lace, and an embroidered jerkin ; and thus he is marching hither like the foreman of a Morris ; John Day, *The blind beggar of Bednal-Green* (1659). Sept habis de drap de soye de pluiseurs coulleurs et estrange fachon, proprices a danser la morisque, et iceulx enrichiz d'ouvraige de peaux de Bresil, d'or et d'argent, de lettres sarasinoises et de tourbettes faictes a maniere de drap d'or; de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, P. II°, t. I, p. 252, n° 868.

(3) Un ms. du B. M., daté de 1585 (fonds Harléien, n° 3741) mentionne même une troupe de danseurs de Morisque, composée de Twelve proper boys on hobby-horses, fynely covered with some prettye coloured thinge.

(4) It was my hap of late, by chance,
to meet a country morris-dance ;
When, cheefest of them all, the Foole
plaied with a ladle ;

Cobbe ; *Prophecies, his signs and tokens* (1614).

popularisés par les vieilles ballades nationales, le fameux outlaw Robin-Hood (1), le joyeux moine Tuck et la Reine de Mai (2). Malgré cette auréole de poésie et l'importance qu'elle leur donnait (3), de simples figurants durent paraître à la longue un peu monotones et beaucoup trop froids, et l'on y ajouta un grossier paysan dont les naïvetés et les rudes saillies déridaient plus sûrement le public (4). La danse morisque prit également sur le continent un caractère de plus en plus dramatique : admise d'abord sur la scène comme un intermède et un hors-d'œuvre (5), elle chercha à se lier au sujet de la pièce, la continua en quelque sorte pendant les entr'actes et s'appela une Entrée (6). Ses rapports avec le théâtre devinrent même encore plus étroits, et l'on finit par en donner le nom aux Farces et aux Moralités qui servaient de petite pièce (7).

(1) Strutt, *Sports and pastimes of England*, p. 223 ; Douce, *Illustrations of Shakespeare*, t. II, p. 439, et passim.

(2) Maid Marian, as Queen of May, has a golden crown on her head, and in her left hand a red pink, as emblem of summer; Brand, *Observations on popular antiquities*, t. I, p. 142, éd. d'Ellis. C'est sans doute la déesse Maia, devenue la reine Maia, qui se promenait autrefois en Espagne avec un cortége de jeunes gens et de jeunes filles : voy. Königsmann, *De antiquitate et usu betulae pentecostalis*, p. 18.

(3) CLOD.
They should be morris-dancers by their gingle, but they have no napkins.
COCKREL.
No, nor a hobby-horse.
CLOD.
Oh! he's often forgotten, that's no rule; but there is no Maid Marian nor Friar amongst them, which is the surer mark; Ben Jonson, *The Gipsies metamorphosed*, t. VII, p. 397, éd. de Gifford.

(4) By talking and laughing, like a ploughman in a morris, you heap Pelion upon Ossa, glory upon glory; Decker, *The Gull's hornbook*, p. 144.

(5) Selon Scaliger en son premier livre de l'Art poétique, après les actes (de comédies) il y a des joueurs de morisques, qui sautent et dansent au son des instrumens, tant pour ce pendant soulager les acteurs que les spectateurs : ce que mesmes nous observons en nos tragédies; d'Aigaliers, *Art poétique*, l. V, ch. I, p. 274. Gosson disait aussi dans son *Plays confuted in five actions* : For the eye, beside the beauty of the houses and stages, he (the devil) sendeth in garish apparel, masks, vaulting, tumbling, dancing of jiggs, galiards, morisces, hobby-horses; dans Collier, *The History of english dramatic poetry*, t. II, p. 427.

(6) Voy. le *Tirsi* de Baldassare Castiglione et de Cesare Gonzaga, et la lettre de Castiglione sur la représentation de *La Calandra*, traduite par Dennistoun, *Memoirs of the dukes of Urbino*, t. II, p. 141.

(7) Il y en a une dans le *Jardin de plaisance*, fol. 32 v°—34 v°, éd. de Martin Boullon, dont les personnages sont : Amoureux languissant, Amoureuse grâce, Envieuse jalousie, Espoir de parvenir, Tout habandonne et Sot penser. L'auteur avait dit un peu auparavant :

Au milieu de nostre souper
vismes venir une morisque;
laquelle sans rien deschamper
se montre gorgéale et frisque :
c'estoit une chose autenticque
de voir leur gracieux deduict,
et en moult belle rethorique
alloyent disant ce que s'ensuit.

Les danses costumées apprirent à varier les déguisements, d'abord si humbles, et à leur donner des visées plus hautes. Dans la première jeunesse des peuples, lorsque leur imagination avait toute sa puissance d'impressions et sa vivacité native, le costume trompait jusqu'aux personnes qui s'en étaient affublées, et les modifiait même à leur insu. En se voyant parés des insignes de leurs hautes fonctions, les chefs affectaient une dignité plus soutenue et s'efforçaient de devenir solennels. Quand ils portaient leur uniforme de combat, les guerriers se sentaient l'humeur plus belliqueuse, relevaient la tête, et se cambraient arrogamment sur leurs reins. Les prêtres qui avaient revêtu leurs ornements sacerdotaux se croyaient par cela seul plus rapprochés de leurs dieux et plus saints. Le commun du peuple, qui n'avait point de rôle officiel à remplir, ne trouvait pas à satisfaire aussi naturellement ce penchant de notre nature à sortir de nous-mêmes; il ne parvenait à doubler ainsi sa vie que par des déguisements arbitraires, et il recherchait de préférence ceux qui tranchaient plus complétement avec ses sentiments de tous les jours et ses préoccupations ordinaires. Le changement de sexe dut se présenter un des premiers à la pensée : c'était un des principaux plaisirs des Bacchanales (1), et naguère encore il y avait des pays en Europe où quand revenaient les grandes réjouissances populaires, les hommes et les femmes changeaient d'habits et s'amusaient réciproquement de leurs travestissements (2). Mais si piquant que fût le contraste amené par ce déguisement entre ses idées habi-

(1) Voy. Hésychius, s. v. Ἰθύφαλλοι; Lucien, *De Dea Syria*, par. XXVII; Welcker, *Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie*, p. 220 et suivantes, et Schneider, dans le *Philologus*, t. I, p. 351. Le sixième concile des Grecs se crut encore obligé, en 692, de défendre, dans son LXIIe canon, Nullus vir deinceps muliebri veste induatur, vel mulier veste viro conveniente; dans Labbe, *Sacro-sancta concilia*, t. VI, col. 1169. L'impératrice Élisabeth trouvait ce travestissement assez piquant pour avoir voulu que dans un bal qu'elle donnait à Moscou en 1744, tous les hommes fussent habillés en femmes, et toutes les femmes en hommes.

(2) Bourne, *Antiquitates vulgares*, c. XVI, et Finn Magnusen, *Lexicon mythologicum*, p. 1050.

tuelles et les nécessités de son rôle, on aimait mieux exagérer son activité que la restreindre : les plus pétulants se drapèrent effrontément dans une peau de bouc et jouèrent jusqu'au bout leur personnage de Satyre en osant toutes les impudences et poussant l'obscénité jusqu'aux derniers excès. Il se trouva même des femmes, habituellement douces et contenues, qui ambitionnèrent le rôle de Ménade, et leurs cheveux épars, leur robe ouverte et les pampres dont elles s'étaient couronnées, n'égaraient pas moins leur raison que les enivrements de la joie et du vin. Pour ne pas rendre l'illusion trop difficile il fallait seulement dissimuler sa vraie personnalité. D'abord on se cacha la figure sous une feuille d'acanthe ou un morceau d'écorce grossièrement taillée ; quelquefois même on se bornait à le noircir avec le suc de quelques plantes ou à le barbouiller de suie : on cessait d'être soi, mais on ne devenait pas tout à fait un autre, et le plaisir restait incomplet. On inventa donc avec le temps des masques, façonnés à l'image de l'homme, qui permettaient de représenter réellement des personnes différentes. Ces masques n'étaient pas seulement, comme on l'a cru pour la Grèce et l'Italie, un appendice bizarre des fêtes de Bacchus (1) : c'est une invention logique que les premiers développements du génie dramatique devaient amener chez tous les peuples d'une imagination paresseuse ou d'une sensualité exigeante. Ainsi, pour en citer ici un seul exemple que ne tarderont pas à confirmer d'autres témoignages, tous les personnages des anciennes pièces mexicaines étaient caractérisés par des masques (2) trop singuliers pour ne pas être traditionnels (3). Ces

(1) On en trouvera plus loin des preuves nombreuses ; nous ne citerons ici que le *Yakkun Nattanawa* et les usages des Indiens du Brésil : voy. Spix et Martius, cités dans Klemm, *Allgemeine Kulturgeschichte*, t. II, p. 114.

(2) Brasseur de Bourbourg, *Essai sur la poésie et la musique des anciennes populations mexicaines*, p. 13, 20 et 21. A Java, les acteurs portent aussi des masques trop souvent grotesques pour ne pas être caractéristiques : voy. de Rienzi, *Océanie*, t. I, p. 83 et pl. XVI.

(3) A la vente du cabinet de M. Hertz, figurait parmi les antiquités mexicaines un masque en bois marqueté de turquoises, qui

mascarades n'étaient le plus souvent que des représentations muettes, telles qu'en offrent encore ces cavalcades historiques où, sous couleur de faire une bonne œuvre, on se pavane en public, quatre ou cinq heures durant, dans le velours et la soie. Les plus intelligentes ne songeaient qu'à bien approprier le langage aux habits et à ne point trahir le déguisement par des gestes qui auraient démasqué les personnages : il y avait des acteurs qui remplissaient un rôle, mais leur ensemble ne composait point une œuvre dramatique. Chacun se divertissait de son mieux, pour son propre compte, sans s'inquiéter du plaisir du public ni de la pensée des autres masques. Ce fut seulement à la fin du dix-septième siècle que, par une fantaisie toute fortuite, quelques grands seigneurs allemands firent de ces mascarades indisciplinées une espèce de comédie. Le palais où se donnait le divertissement était lui-même travesti et représentait une auberge ; le fastueux Amphitryon prenait la tenue et le patelinage intéressé d'un hôtelier, et chacun de ses invités tirait au sort le personnage qu'il devait remplir. Les hasards de cette distribution ajoutaient au plaisir du travestissement l'imprévu et souvent le piquant du contraste : ainsi, au mariage de la fille du roi de Danemark Frédéric III avec le duc de Holstein, la reine dut jouer le rôle d'une coupeuse de bourse, et le prince royal celui d'un garçon barbier très-empressé à raser tout le monde (1). Quoique bien humble et bien monotone, il y avait un sujet : les rôles étaient choisis et disposés avec une sorte d'intelligence, un lien matériel attachait tant bien que mal toutes les scènes ensemble ; mais aucune idée n'en vivifiait l'en-

fut vendu 32 l. st. (*Athenæum*, n° 1635, 26 février 1859, p. 288, col. 3), et le catalogue des antiquités mexicaines de M. Percy Doyle, dont la vente eut lieu le 4 janvier 1859, annoncait a mask, with open mouth, in hard red stone, the concave surface sculptured with sitting figure of a mexican chief, surrounded by various emblems. Il avait été trouvé dans les ruines de Palenqué, et fut vendu 13 l. st. A en juger par cette annonce, ce n'était pas un masque, mais un moule ; ce qui serait encore plus significatif.

(1) Menestrier, *Représentations en musique*, préface : voy. aussi *Ibidem*, p. 284-286, et Flögel, *Geschichte des Grotesk-Komischen*, p. 322-324, 2e édition.

semble, aucun but sérieux ne leur donnait de sens. C'était un simple amusement qui s'arrêtait aux premières limites de l'Art et ne pouvait les franchir.

Mais si jeune que soit un peuple, il a des souvenirs qui flattent son orgueil, qui le fortifient aux jours du danger et le soutiennent dans ses heures de défaillance. Il se plaît à les raviver par des commémorations publiques, et, à défaut de tout sentiment patriotique, les gouvernements qui se piquent de quelque prévoyance ne les laisseraient pas dépérir (1). Il y a des milliers d'années qu'en souvenance du séjour de leurs pères dans le désert, les Israélites ont célébré pour la première fois la Fête des Tabernacles, et, malgré leur dispersion comme la poussière jetée à tous les vents du ciel et leur mise hors la loi des nations durant des siècles, à l'époque marquée par leurs traditions ils construisent encore maintenant en Alsace des cabanes, et vont y camper religieusement pendant sept jours (2). Si de simples réjouissances suffirent pour les premiers anniversaires, leur sens s'obscurcit d'année en année; il devient de plus en plus nécessaire d'en rappeler la cause, et des cortéges, caractérisés par des insignes ou des costumes particuliers, apprennent clairement à tous le sujet de la fête (3). Mais quand le sentiment

(1) Ainsi on fêtait à Pise, par une commémoration annuelle, la victoire que Cinzica Sismondi remporta, le premier jour de l'année 1105, sur Muzet, roi Maure de Sardaigne. La Fête della Porchetta, à Bologne, célébrait la folie feinte de Tibaldello et l'affranchissement de la tyrannie des Lambertazzi, que Faenza lui dut en 1281. On avait aussi grand soin, à Venise, de rappeler au peuple la guerre de Chioggia : voy. le *Giornale delle Provincie Venete*, octobre 1827, p. 124. A Java, ces commémorations historiques s'appellent *topeng* (de Rienzi, *l. l.*), et se retrouvent dans des pays encore moins civilisés : Banks et Parkinson virent représenter, à Youlie-Eti, sa conquête par les habitants de Bolébolé ; *Voyage autour du Monde*, t. I, p. 127.

(2) *Revue des Deux-Mondes*, 1er novembre 1859, p. 145. Voy. la partie du *Talmud* appelée *Succah*, et Josèphe, *Antiquitates judaicae*, l. III, ch. 10.

(3) Ainsi, par exemple, à la procession du 3 mai, en commémoration de la levée du siége d'Orléans, on porte la bannière de Jeanne d'Arc. Quand la fête n'a rien d'historique qui la caractérise, elle peut se conserver par habitude ou par hasard ; mais on ne tarde pas à en oublier l'origine et la signification. C'est ce qui est arrivé pour une danse armée, appelée le *Bacchu-ber*, qui s'exécute tous les ans, le 16 août, jour de la fête patronale, au Pont-de-Cervières, dans l'arrondissement de Briançon. Malgré le *Ladralia*, du P. Josselin, on connaît aussi très mal les vraies causes du combat par lequel

public n'est plus surexcité par les circonstances, on est bientôt obligé de recourir à un spectacle plus extraordinaire et plus saisissant. Ainsi, pour relever la commémoration de la défaite des Anglais dans un des faubourgs de Montluçon, on y mêlait un des amusements les plus populaires du pays : tous les acteurs, armés et équipés à la mode du quatorzième siècle, faisaient piaffer des chevalets (1). A Riez, dans les Basses-Alpes, la mise en scène n'est déjà plus aussi arbitraire et se pique d'une sorte de couleur locale : des Sarrazins avec cocarde et drapeaux verts défendent un fort garni de feuillage contre des chrétiens habillés en hussards et en fantassins; après deux jours de combats le fort est pris, et les vainqueurs rendent grâces à saint Maximin du triomphe de leurs armes (2). A la procession de Russon, en souvenir du meurtre de saint Evermarus pendant un pieux pèlerinage, les nécessités dramatiques du sujet étaient encore mieux senties et plus respectées : dût la pudeur publique en souffrir, les assassins étaient des Sauvages, et comme tels ils se couvraient à peine de quelques feuilles, et les pèlerins chantaient une légende dans l'esprit de leur rôle, mais parfaitement étrangère à la fête (3). La représentation à Coventry d'une victoire remportée sur les Danois se rapprochait encore davantage d'un véritable drame : sans doute pour agréer plus sûrement au peuple, le combat y tenait la plus large place; il y avait toujours de tumultueuses évolutions et de grands coups d'épée,

on célébrait tous les ans à Autun la fête de saint Ladre : voy. Rosny, *Histoire de la ville d'Autun*, p. 150.

(1) De Nore, *Coutumes des Provinces de France*, p. 282. La fête a lieu dans le faubourg de la Presle, sur le lieu même de la bataille (*Praelium*).

(2) Ladoucette, *Topographie des Hautes-Alpes*, p. 455. A la fin du siècle dernier, on représentait encore en Grèce, dans une danse populaire appelée l'*Arnaoute*, une des victoires d'Alexandre; l'orchestre chantait en s'accompagnant sur la lyre une chanson commençant ainsi :

Πού ἰν ὁ Ἀλεξάνδρος ὁ Μακέδονίς, που ὁρίσεν τἰν ὀχουμένιν ἰλἰν·

Me Chenier; dans Guys, *Voyage littéraire de la Grèce*, t. I, p. 207.

(3) Je suis un pauvre pèlerin qui volontiers fait un pèlerinage; Dr B(ov)y, *Promenades historiques dans le Pays de Liége*, t. II, p. 187 et suiv. Voy. aussi de Reinsberg-Düringsfeld, *Le Calendrier belge*, t. I, p. 290

mais les acteurs n'étaient plus de simples figurants qui frappaient alternativement d'estoc et de taille ; ils parlaient comme des hommes réels, et même en vers (1). Déjà l'imagination se glissait subrepticement dans ces solennités : à la reproduction matérielle des faits elle ajoutait des idées populaires, qui n'étaient à personne parce qu'elles appartenaient également à tous, mais qui en changeaient le sens ou lui donnaient plus de portée. Ce n'était plus seulement la victoire de saint Georges sur le dragon qu'on représentait dans toute la chrétienté le jour de sa fête, on prouvait d'une manière sensible à tous les spectateurs qu'ils devaient mettre leur confiance en Dieu et vivre en bons chrétiens (2). On alla jusqu'à mettre en action les paroles d'un pape et leur attribuer la valeur d'un fait (3) : pour rappeler au peuple Vénitien que l'empire des mers lui appartenait, le doge se mariait solennellement tous les ans avec l'Adriatique (4). Il serait donc facile, sans sortir de l'Europe, de trouver dans les fêtes populaires tous les éléments d'une histoire du Drame ; mais les savants lisaient les livres latins, la foule assistait aux Mystères de l'Église, et la connaissance d'œuvres moins imparfaites dut y exercer une grande influence sur les perfec-

(1) On l'appelait même *Hox Tuesday play* : voy. Sharp, *Dissertation on the pageants or dramatic Mysteries of Coventry*, p. 125-132. On célébrait aussi, et peut-être célèbre-t-on encore par un combat dramatique la reprise d'Alcoy par les Chrétiens en 1276 : voy. Llobet, *Apuntes historicos acerca de las fiestas que celebra cada año la ciudad de Alcoy*.

(2) Novidius disait en parlant de la victoire miraculeuse du saint ; *Sacra Fasta*, l. VI, fol. 48 v°, éd. de 1559 :

Perque annos duci monet (rex) in spectacula casum,
unde datur multus (*l.* multis) annua scena locis.

Cette représentation se donne encore en plusieurs endroits, notamment à Mons, où le peuple l'appelle *Le lumeçon*. Le lieu de la scène est la Grand'place de la ville, et le bourgmestre y assiste avec les échevins. Du temps de Rabelais les habitants de Metz célébraient aussi tous les ans la victoire de saint Clément sur le Graoully, dont on faisait claquer bruyamment les mâchoires ; *Gargantua*, l. IV, ch. 59.

(3) Alexandre III dit au doge Ziani après l'assistance qu'il en avait reçue contre Frédéric Barberousse : Che il mare vi sia soggetto come una sposa al marito, poiche l'avete acquistato colla vittoria.

(4) Le doge allait le jour de l'Ascension y jeter avec beaucoup de pompe une bague d'alliance que l'évêque bénissait auparavant, et il disait en la jetant : Mare, noi ti sposiamo in segno del nostro vero e perpetuo dominio. Ce singulier mariage s'appelait la Fête du Bucentaure. Une autre fête très-curieuse, où l'on promenait des poupées, la Fête des Maries, était aussi commémorative : voy. Michiel, *Origine delle feste Veneziane*, t. I, p. 91-108.

tionnements de la Comédie. Au lieu d'une histoire générale où l'esprit humain donne sa mesure, on écrirait les mémoires particuliers d'un théâtre, des fragments incomplets et sans valeur, parce que rien d'absolument vrai n'en pourrait sortir. C'est seulement chez les peuples sans traditions littéraires, chez ces enfants d'eux-mêmes qui n'ont connu les différentes formes de l'Art dramatique que successivement, au fur et à mesure qu'ils les ont créées, que l'on peut en étudier vraiment les développements. L'Humanité n'abjure pas instinctivement ses aspirations naturelles; elle ne suit point tête baissée des tendances contraires parce que l'homme a grandi sous un autre ciel, et ne s'exprime pas dans le même idiome : ce sont toujours ses organes qui ont senti, c'est son imagination qui conçoit et son intelligence qui parle. Sans doute, pour comprendre dans tous leurs détails les représentations que les historiens et les voyageurs ont indiquées, souvent d'une manière bien sommaire, il faudrait posséder des annales qui n'ont jamais été recueillies et avoir approfondi les secrets d'une civilisation dont nous connaissons à peine quelques bizarreries à fleur de terre. Mais nous sommes un peu maintenant comme les spectateurs habituels de ces divertissements : ce qui nous intéresse, c'est la représentation elle-même, le matériel et le mouvement de la scène, le passage d'une simple commémoration à une forme dramatique plus élevée.

Toutes les religions assez développées pour se donner le luxe d'un culte public représentent dans leurs cérémonies les principaux événements de leur histoire, et ces pieuses solennités ne songent d'abord qu'à en remettre sûrement les traditions en mémoire. Mais elles veulent bientôt raviver plus directement la foi et montrer en même temps les idées du dogme, les mettre aussi en scène; le Drame monte en chaire, et les faits deviennent des mythes, de jour en jour moins compris, même des prêtres.

Quand leur obscurité est complète, ces représentations ne sont plus qu'une ébauche de drame, qu'on reproduit par habitude, avec un respect de plus en plus inintelligent, et qui se conservent sans grand changement pendant des siècles. Des voyageurs assistaient naguère, dans une des îles de la Mer du Sud, à un ballet avec accompagnement de tambour où chaque figure était invariablement répétée trois fois, et tous les danseurs s'étaient bizarrement embarrassés d'une longue queue de cheveux rapportés (1). A Bornéo, le spectacle est plus mythique encore : après avoir terminé la récolte matérielle du riz, les moissonneurs veulent en recueillir aussi l'esprit, et se livrent dans tous les villages à une sorte de pantomime mêlée d'exclamations, qui, tout énigmatique et ridicule qu'elle soit devenue, avait certainement à l'origine un sens religieux (2). Il y a même eu des pays où, précisément à cause de l'impérissable mystère qui en recouvrait la cause première, ces jeux dramatiques furent regardés comme de pieuses superstitions et assimilés à des cérémonies sacrées. Pour obtenir la guérison d'une maladie qui avait résisté à d'autres remèdes moins héroïques, les jongleurs

(1) A Youlie-Eti; Sidney Parkinson, *Voyage autour du monde*, t. I, p. 126.

(2) Voici la curieuse description qu'en a donnée M. Spenser St John dans son voyage intitulé *Life in forests of the Far East* : In some tribes it is a far more exciting spectacle, especially when done at night. A large shed is erected outside the village, and lighted by huge fires inside and out, which cast a ruddy glow over the dense mass of palms surrounding the houses; while gongs and drums are crashing around a high and spacious altar near the shed, where a number of gaily-dressed men and women are dancing with slow and stately step and solemn countenances, some bearing in their hands lighted tapers, some brass salvers on which are offerings of rice, and others closely covered baskets, the contents of which are hidden from all but the initiated. The corner-posts of the altar are lofty bamboos, whose leafy summits are yet green and rustle in the wind; and from one of these hangs down a long, narrow streamer of white cloth. Suddenly elders and priests rush to it, seize hold of its extremity, and amid the crashing sound of drums and gongs and the yells of spectators, begin dancing and swaying themselves backwards and forwards, and to and fro. An elder springs on the altar, and begins violently to shake the tall bamboos, uttering as he does so shouts of triumph, which are responded to by the swaying bodies of those below; and amid all this excitement, small stones, bunches of hair and grains of rice, fall at the feet of the dancers, and are carefully picked up by watchful attendants. The rice in the soul sought for, and the ceremony ends by several of the oldest priestesses falling, or pretending to fall, to the earth senseless; where, till they recover, their heads are supported and their faces fanned by their younger sisters.

des Iroquois ordonnaient l'exécution d'une espèce de ballet accompagné de chant (1), et à l'aide de certains costumes et de danses particulières, les prêtres de l'Yucatan espéraient disposer les dieux à écouter plus favorablement leurs prières (2).

Dans les commémorations purement historiques, on s'est borné d'abord à représenter des faits généralement connus, et il suffisait d'une simple pantomime pour les rappeler aux spectateurs, malgré les imperfections ou les étrangetés de la mise en scène. Ainsi, à Comapa, deux troupes d'acteurs, distingués les uns des autres par la peau d'un animal dont la tête est ramenée sur leur front, viennent encore se ranger en bataille; des propositions d'arrangement sont faites par un des partis, discutées par l'autre et définitivement repoussées; alors un signal est donné, et le combat s'engage au milieu des cris de guerre. Après une lutte acharnée, la victoire se déclare pour le parti qui porte des peaux de daim; les vaincus abandonnent le champ de bataille, et les vainqueurs y tracent avec un long bâton la figure d'un animal (3). Dans plusieurs autres villes de l'Amérique du Sud, au lieu de ce vêtement un peu sauvage, les acteurs de *Bailes* (4), appartenant probablement à une civilisation plus avancée, prennent le plus souvent des habits d'une forme et d'une richesse extraordinaires (5); mais cette splendeur insolite est encore de l'histoire; le costume de chacun répond au personnage qu'il re-

(1) On l'appelait *Te-Jennonniakoua;* Lafitau, *Mœurs des Sauvages américains*, t. I, p. 528.

(2) Sacrificavan en Yucatan con fiestas y bayles, pidiendo a los dioses misericordia de algun mal que temian... desollavanlos, vestia se el sacerdote el pellejo, y baylava; Herrera, *Historia general de los hechos de los Castellanos en las Indias*, décade IV, l. x. ch. 4, t. IV, p. 267, éd. de 1601.

(3) *Lettre de don Urrutia sur les antiquités de Cinaca-Mecallo;* dans *The Athenæum*, 13 décembre 1856, p. 1537.

(4) Littéralement, Danses.

(5) Componianse (mitotes) de innumerable muchedumbre, unos vistosamente adornados, y otros entrages y figuras extraordinarias; Solis, *Historia de la conquista de Mexico*, l. III, ch. 15, t. I, p. 415, éd. de Madrid, 1783. A O-Taïti les acteurs de ces danses portent aussi des habits élégants et de forme inusitée (Cook, *Troisième voyage*, t. II, l. III, ch. 3, p. 165) : la même recherche se trouve à Java (de Rienzi, *Océanie*, t. I, p. 83), et les Grecs croyaient que les demi-dieux devaient porter sur le théâtre des vêtements plus splendides que ceux des simples mortels; Aristophane, *Ranae*, v. 1061.

présente (1), et pour surcroît d'exactitude un masque reproduit les traits officiels qu'on lui attribue (2). Ces représentations, comme on les appelait quelquefois (3), flattaient l'orgueil du peuple en réveillant de glorieux souvenirs et entretenaient l'esprit national. Aussi leur direction était-elle une fonction publique à laquelle étaient attachés de grands honneurs, et quand les idées chrétiennes se substituèrent à l'ancienne religion du pays, le *Holpop* (4) fut maintenu en charge et conserva dans les églises toutes les prérogatives dont il avait joui dans les temples (5). Chez les peuples dénués d'imagination ou préférant les travaux industriels à l'exercice de la pensée, ces pièces incomplètes seraient restées inintelligibles, si le matérialisme grossier et la fidélité judaïque de la représentation n'eussent suppléé au mutisme des acteurs. Pour paraître plus grands que nature, les dieux montaient sur des échasses et se grossissaient prodigieusement la tête (6) ; les rois, toujours drapés dans leur costume de parade, vaquaient à leurs moindres affaires le sceptre à la main et la couronne en tête. Pour simuler une promenade à cheval, on cavalcadait réellement sur des chevaux naturels. Dans leur ardeur à prouver la réalité de l'action, les femmes trouvaient leur pudeur à couvert quand les autres acteurs avaient vidé le théâtre, et se mettaient au bain sans réserve aucune, parce que les spectateurs n'existaient pas dans la pièce (7).

(1) Prince de Soltykoff, *Voyages dans l'Inde*, t. I, p. 52-54 ; Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales que tratan de el origen de los Incas*, Ire Partie, l. II, ch. XXVII, p. 67, éd. de Madrid, 1673.

(2) Brasseur de Bourbourg, *Histoire des nations civilisées du Mexique*, t. II, p. 65.

(3) C'est le nom qu'on leur donnait dans l'Yucatan, *Balsam*.

(4) Littéralement. Chef de la natte; c'est le nom que porte le maître de la scène : ses fonctions consistaient à diriger les répétitions et à jouer du tambour pendant la représentation. Selon Solis, *Historia de la conquista de Mexico*, *l. l.*, Entraban en ellas (mitotes) los nobles, mezclandose con los plebeyos en honor de la festividad : y tenian exemplar de haber entrado sus reyes.

(5) Brasseur de Bourbourg, *l. l.*, p. 67.

(6) Kæmpfer, *Histoire du Japon*, t. II, p. 42. Les Homérides attribuaient aussi aux dieux des traits plus forts, une taille plus élevée et plus de pesanteur : δεινὴν γὰρ ἄγεν θεὸν• *Iliadis* l. v. v. 839. C'est même surtout par leur grandeur qu'ils sont caractérisés dans les bas-reliefs antiques.

(7) We are introduced to a sovereign court, where all the ceremonies are observed which

Des pantomimes aussi malhabiles ne pouvaient satisfaire un public moins primitif, pour qui tout spectacle n'était pas un plaisir; on s'en prit à leur simplicité, et l'on voulut, pour les rendre plus agréables, les compliquer et les embellir; les accessoires étouffèrent l'idée principale, et il fallut y ajouter des paroles qui en rappelaient l'origine et en expliquaient les circonstances capitales (1). A Java, un personnage étranger à l'action intervient encore dans la représentation et récite un livret dont les acteurs miment en même temps les différentes scènes (2). Mais cette séparation de deux choses inséparablement unies à la même pensée, la parole et le geste, répugnait également à l'idée et à la vérité du Drame (3) : le récit fut découpé en dialogue, chaque acteur en eut sa part à dire et compléta lui-même sa pensée. Quelques parties ingrates gardèrent seules une forme narrative et continuèrent à être racontées en dehors de la pièce (4);

are practised in daily life, the dress being those ordinarily worn and most gorgeous they are. The king and queen have added to their fingers golden clams, several inches long, to represent nails, whose length is the emblem of the highest blood. There is a battle, and rewards to the victors, and a crowning of a king's son in recompense for his valour, and offerings to Buddha, and a great feast, and the bathing of the Court ladies, and processions in which the king, queen and favourite concubines ride on real ponies; Bowring, *The Kingdom and people of Siam*, t. II, p. 326.

(1) La Danse de la nation quichée (*Xahoh-Quiche-Winak*) est parlée (d'après Ximenes, *Historia de los reyes del Quiche*, cité par M. Brasseur de Bourbourg, *l. l.*, t. II, p. 543), et les deux formes se trouvent aussi simultanément au Japon; Kæmpfer, *Histoire du Japon*, t. II, p. 40.

(2) Il s'appelle *Dalang*, et on le considère comme le chef de la pièce : voy. de Rienzi, *Océanie*, t. II, p. 83. Cette forme grossière s'est conservée longtemps en Espagne. Escríbese primero en un desaliñado romance el sucesso que quieren representar, antiguo ó moderno, en forma de relacion; este le va cantando un músico en voz alta y clara, de forma que le percibe el auditorio, y conforme va nombrando los personnages se van ellos introduciendo á la escena, vestidos con la mayor propiedad que pueden, y enmascarados como los antiguos histriones. No representan ni articulan palabra alguna, pero con acciones y gestos (que la mala expresion de sus toscos artifices hace ridículos en la sinceridad de su rethorica natural) van ellos significando cuanto el músico canta y haziendo cada personage los movimientos que le tocan del sucesso que se va cantando; Bances Cándamo, *Theatro de los theatros*, *l. l.*, p. 455.

(3) A Java, lorsque le prince assiste au spectacle, les acteurs ne portent pas de masques et récitent eux-mêmes leur rôle ; de Rienzi, *l. l.* Une forme intermédiaire, mais impliquant des connaissances ou des habitudes musicales assez développées, existe encore en Allemagne. Trois acteurs couronnés et barbus, le visage noirci et un manteau rouge sur les épaules, se promènent précédés d'une étoile au bout d'un long bâton ; les gens de leur suite posent à terre une petite maison en carton où l'on aperçoit un homme la couronne sur la tête; et ils chantent en chœur l'adoration des Trois Rois. Leur cantique est imprimé dans le *Das festliche Jahr*, p. 24.

(4) La forme narrative est encore mêlée au Drame dans le fragment du vieux *Mystère de la Résurrection*, publié par M. Jubinal.

mais il suffisait pour les y faire rentrer que l'inexpérience des metteurs en scène devînt un peu moins naïve. Dans une pièce quichée très-curieuse, le *Rabinal Achi* (1), toutes les conditions extérieures du Drame sont déjà remplies : il y a cinq personnages très-distincts et très-caractérisés qui se partagent tout le dialogue ; l'action se passe réellement sous les yeux, et, quand le sujet l'exige, se déplace et emporte la scène avec elle (2) ; elle commence à un commencement, ajoute à l'exactitude historique des faits la peinture matérielle des choses, et aboutit à une vraie fin. Mais cette vérité brute n'est soumise à aucune idée d'Art qui l'ordonne et la règle ; l'action n'est qu'un dialogue, et le dialogue, qu'une suite de conversations lentes et monotones, entremêlées d'une foule de danses ; tous les sentiments affectent les formes d'une politesse solennelle qui les dépoétisent, et dans leurs défis les plus violents les interlocuteurs commencent par se draper dans leur colère et se renvoyer systématiquement les mêmes injures. Ce n'est déjà plus cependant une simple commémoration, l'auteur a regardé par-dessus l'histoire ; il a voulu composer une pièce patriotique bonne à représenter la veille d'une entrée en campagne (3). Mais quand le Drame ne s'est plus seulement proposé de montrer au peuple ses souvenirs en les lui reflétant comme dans une glace, quand il eut une existence particulière et un but à lui, il a naturellement marché dans sa voie et compté avec les faits. D'abord il étendit la signification littérale que la tradition y avait jusqu'alors attachée, puis il osa davantage ; il inventa des détails inconnus, et y mêla des idées étrangères. Il fit appel au sentiment poétique des masses, à leur

(1) *Le Champion de Ravinal* : elle remonterait au treizième siècle, selon M. Brasseur de Bourbourg, qui l'a publiée à l'appendice de sa *Grammaire de la langue quichée*.

(2) Le lieu de la scène change quatre fois.

(3) A la fin, les guerriers de Ravinal mettent à mort le prince que leur chef a vaincu, et loin de mourir l'injure à la bouche selon l'usage, loin de se consoler par la pensée que sa mort sera cruellement vengée, le prisonnier finit par appeler sur ses meurtriers les bénédictions du ciel et de la terre ; p. 118. Aussi la pièce s'appelait-elle *Xahoh-Tun*, Drame-ballet du tun : le tun est un tambour de guerre, creux et sourd.

besoin d'admirer des hommes haussés sur un piédestal et de croire des choses incroyables. Le spectacle réel de l'histoire leur paraissait trop logique et trop vulgaire, et avec leur approbation complète une poésie grossière, mais plus sympathique à leurs tendances, s'empara de leurs traditions et les embellit à sa guise. On inventa ce singe monstrueux qui, dans la représentation donnée au docteur Bowring par le roi de Siam, enlevait une noble dame et ne la mettait en liberté que par l'intervention d'un prêtre retiré au fond des bois (1). Dans la pièce que Pinto vit jouer à Timplam, des intentions mythiques sont encore plus faciles à reconnaître. Après avoir dévoré la fille d'un roi, un monstre marin se replongeait dans les flots; mais, touché des supplications et de la douleur des suivantes, le dieu de la mer lui commandait de rejeter le monstre sur le rivage, et la mer obéissait; alors une jeune fille s'approchait du monstre un couteau à la main, lui ouvrait le ventre, et la princesse rendue à la lumière se mettait à danser (2). Tout en conservant leur nom primitif, ces représentations n'étaient plus seulement la mise en scène d'une tradition populaire; elles exprimaient çà et là des idées personnelles à un auteur. D'abord, cependant, on voulut faire à l'imagination sa part, et elle s'y résigna pour un temps : elle acceptait sans y rien changer même toutes les paroles que les personnages avaient réellement prononcées. Mais le besoin de penser un peu par soi-même, le désir de rendre le succès plus vif par des allusions aux choses du moment, la nécessité de remédier aux défaillances de la mémoire modifiaient peu à peu la forme première. Des détails arbitraires, de jour en jour plus nombreux et plus caractérisés, ont fini

(1) The story began by the appearance of a monster monkey in a forest, which is visited by a number of ladies of rank; one of whom, after an unsuccessful struggle, the others being managed to escape, the monster monkey contrives to carry off. She is redeemed by thy interference of a priest whose temple is in the forest; *The Kingdom and people of Siam,* t. II, p. 326.

(2) *Les Voyages adventureux de Fernand Mendez Pinto,* ch. CLXIII, p. 641, éd. de 1645.

par être si positivement contraires aux traditions, qu'ils ruinaient l'autorité de ces représentations et abaissaient leur caractère. On s'est habitué à n'y plus voir une chronique dialoguée, reproduisant au vif des événements réels, ni même la célébration d'un glorieux anniversaire, mais un spectacle imaginé pour le plus grand plaisir des assistants, et on l'a donné indifféremment à toutes les fêtes (1). L'imagination est rentrée en possession de ses droits; elle a regardé non plus seulement autour d'elle, mais en dedans, s'est consultée, et l'œuvre d'Art a commencé. L'histoire n'a plus été une donnée inviolable qu'il fallait suivre la tête basse, comme un pauvre animal en laisse, advienne que pourra, mais un moyen facile d'intéresser davantage, une bonne matière de spectacle, qu'on arrangeait librement à sa guise, pour mieux arriver à son seul et unique but, la récréation du peuple. Tout ce qui ne paraît pas suffisamment amusant est accourci, transformé ou entièrement supprimé, et l'on ajoute à ses risques et périls des aventures qui compliquent l'action, des péripéties qui renouvellent la curiosité et augmentent l'intérêt. On y mêle de la musique et des danses de fantaisie; on adopte une forme plus mesurée, un style plus élevé, et l'on exige de ses acteurs une déclamation plus pompeuse. De nouveaux personnages sans liaison directe avec le sujet y sont introduits, uniquement pour égayer la scène et amuser l'auditoire (2), et l'on ne prend pas même la peine de les rattacher

(1) Kæmpfer en vit donner au Japon pour célébrer le matsuri en l'honneur de Suwa; *Histoire du Japon*, t. II, p. 39. C'était encore en représentant des pastorales que les premiers catéchumènes célébraient au Brésil les grandes fêtes de l'Église; le P. Cardim, cité par M. Ferd. Denis, *Une fête Brésilienne célébrée à Rouen en* 1550, p. 48.

(2) Dans les représentations qui avaient lieu à Cholula, en l'honneur de Quetzalcohuatl, on contrefaisait dans des scènes burlesques les sourds, les aveugles et les boiteux qui allaient implorer au temple leur retour à la santé; Acosta, cité par M. Brasseur de Bourbourg, *Essai sur la danse et l'art dramatique des anciennes populations Mexicaines*, p. 12. Les rois de Havaii ont à leur service depuis un temps immémorial un fou, *hula* dans la langue du pays, chargé de les amuser par des bouffonneries et des danses; Remy, *Récits d'un vieux Sauvage pour servir à l'histoire ancienne de Havaii*, p. 8 : voy. Flögel, *Geschichte der Hofnarren*, Liegnitz, 1789. Telle est l'origine du Delirus des Atellanes romaines (voy. Laurenbergius, *Antiquarius*, fol. 267, éd. de Lyon, 1652), et du

par un lien extérieur à la marche des événements. A quoi bon? Forcé par l'esprit nouveau de ces représentations d'étudier de plus près la nature, de l'imiter avec plus d'exactitude et de la reproduire quelquefois au microscope, l'acteur lui-même se sentit artiste. Tout au gonflement de sa vanité, il perdit le respect de son personnage et s'exagéra maladroitement son importance : il arrêtait la pièce, sortait sans façon de son rôle et, pour se concilier le public (1), lui adressait directement la parole. Quand par aventure l'intérêt venait à languir, des bouffons à l'affût du moment sautaient sur le théâtre et réveillaient l'attention par des gestes comiques et de grosses plaisanteries dont l'esprit prosaïque contrastait vivement avec l'inspiration élevée et le ton général de la pièce (2). Ces scènes épisodiques étaient trop bien accueillies d'un public distrait et amoureux du changement, pour ne pas être amenées avec une sorte de régularité : elles reçurent quelques développements et devinrent des intermèdes qui entraient dans l'économie de la pièce et se conformaient à ses convenances. Ce n'était le plus souvent que des danses bouffonnes, des chansons d'amour à plusieurs voix (3),

Fou des Mystères du moyen âge : voy. nos *Essais sur quelques points d'archéologie et d'histoire littéraire*, p. 151. Dans les danses bretonnes et basques on se plaît encore à faire figurer l'ivrogne ; Cambry, *Voyage dans le Finistère*, t. III, p. 177 ; Stephens, *The Basque Provinces*, t. I, p. 172.

(1) Dans une représentation donnée à Ceylan, l'acteur chargé du rôle du roi, s'inclinait devant le prince de Soltykoff qui en payait les frais, et l'appelait *Radja ;* Prince de Soltykoff, *Voyages dans l'Inde*, t. I, p. 52.

(2) Nous citerons parmi beaucoup d'autres Kæmpfer, *Histoire du Japon*, t. II, p. 40. Dans la représentation à laquelle il assista à Nagasaki un de ces bouffons était habillé comme nos Arlequins ; *Ibidem*, p. 42. Ces parades étrangères à la pièce se retrouvent encore maintenant dans les représentations populaires de l'Italie ; Tigri, *Canti popolari Toscani*, p. XXXVIII.

(3) Nous donnerons, comme exemple, une petite pièce publiée par Bowdich, *Voyage dans le pays d'Aschantie,* p. 475 :

LA FEMME.

Mon mari m'aime trop ;
il est bon pour moi,
mais je ne puis l'aimer :
il faut que j'écoute mon amant.

LE MARI.

Ma femme ne me plaît point,
je suis las d'elle ;
j'en choisirai une autre
qui est fort jolie.

LA FEMME.

Mon amant me tente par ses douces paroles ;
mais mon mari me traite toujours bien :
ainsi je dois l'aimer
et lui rester fidèle.

LE MARI.

Jeune fille, vous êtes plus jolie que ma femme ;
mais je ne puis vous donner ce nom :
une femme ne veut plaire qu'à son mari ;
quand je vous quitte, vous cherchez à plaire à d'autres.

ou quelque chant guerrier, enfiévré des passions du moment; mais on eut aussi l'idée d'y raconter, en lui donnant une forme dramatique, la chronique scandaleuse du canton (1). C'était enfin une vraie comédie à l'état d'ébauche : la peinture vivante de choses réelles et la représentation de personnes ridicules.

Il ne restait plus qu'à sortir ces pochades du cadre, au moins inutile, où elles se trouvaient enchâssées et un peu étouffées. Ce nouveau progrès s'obtint naturellement, sans effort, peut-être même sans intention, comme tous les autres. C'était, qu'on nous passe l'expression, un progrès en arrière, un retour à la première nécessité de toute œuvre d'esprit : l'unité d'inspiration et de but. Ces faciles esquisses amusaient infailliblement quand elles étaient d'une ressemblance frappante; elles copiaient de leur mieux une réalité quelconque sans y ajouter aucune idée ni en tirer aucune conséquence, et s'arrangeaient au besoin d'un seul acteur : elles ne l'obligeaient pas même toujours de se mettre en frais de costume et de changer ses habits de tous les jours. Un voyageur épuisé de fatigue et mourant de faim découvrait enfin un rayon de miel; après s'être bien félicité de son heureuse trouvaille et s'en être d'avance pourléché les barbes, il s'approchait à pas de loup de la ruche, et, pour s'en emparer plus commodément, allumait quelques broussailles. Mais ses infortunes continuaient. Aveuglé d'abord, puis suffoqué par la fumée, il était ensuite assailli par les abeilles qu'on entendait bourdonner tout autour, et ses gestes désordonnés montraient la douleur cuisante que lui causaient leurs piqûres (2). Un sujet semblable, si l'on peut appeler ainsi une

Dans quelques représentations populaires du milieu de l'Italie, on chante encore avec danse de petites compositions en octaves, appelées *Bruscelli*, dont le sujet est toujours un amour heureux; Boccardo, *Memoria sull' influenza dei spettacoli*, p. 165.

(1) Richard, *Histoire naturelle, civile et politique du Tonquin*, t. I, p. 131.

(2) De La Gironière, *Aventures d'un gentilhomme breton aux Iles Philippines*, p. 232.

circonstance si indifférente, fournit encore aux Almées une de leurs scènes favorites (1). Une jeune fille, prise sans doute pour une fleur, se sent piquée et s'agite en répétant : *Oh! la! la! l'abeille!* Ses compagnes accourent et s'empressent de la secourir. On lui ôte d'abord son voile, puis un châle, puis un autre vêtement et encore un autre, et toujours criant elle se trouverait tout à fait déshabillée si la pudeur des spectateurs, plus effarouchée que la sienne, n'intervenait à temps (2). Mais en vain mêlait-on à ces imitations mimiques une musique bien retentissante, elle en marquait la cadence plus que le caractère, et quelques paroles, de plus en plus nombreuses, durent en préciser le sens. On décalqua de petites scènes complètes, et on les transporta sur un vrai théâtre. Un amant adressait de tendres déclarations à sa maîtresse, heureuse de leur ouvrir son oreille et son cœur ; une vieille, à la voix pateline et aux gestes insinuants, cherchait inutilement à séduire une jeune fille moqueuse, déjà engagée dans un autre amour, ou encore trop timide pour oser céder à ses sollicitations (3). Bientôt ces comédies sommaires parurent beaucoup trop courtes ; on voulut multiplier les scènes, et l'on étendit le sujet : ce ne fut plus une conversation en tête-à-tête, mais une anecdote avec tous ses personnages et un commencement de mise en scène. Un homme habillé en femme attirait par ses mines provoquantes des voyageurs dans sa tente : ses exigences mêlées de chatteries leur arrachaient pièce à pièce tout ce qu'ils pouvaient lui offrir, et, quand ils étaient bien complétement dépouillés, sa vertu s'irritait de leur insolence, et il les faisait bâtonner par ses compa-

(1) Elles la nomment *Oh! la! la! l'abeille!* Les Almées, ou plutôt Almeh (Eulmeh) sont, philologiquement parlant, des femmes savantes qui récitent de la poésie et dansent pour amuser les habitants d'un harem : voy. Wilkinson, *Manners and customs of the ancient Egyptians*, t. II, p. 330, note.

(2) Michaud, *Correspondance d'Orient*, t. V, p. 257.

(3) Grose, *A voyage to the East-Indies*, p. 224 : il s'agit dans ce passage des danseuses de Surate.

gnons (1). Pour être plus positivement vrai, on ne craignait pas de reproduire avec une fidélité judaïque même les paroles honteusement obscènes et les gestes infâmes (2). L'art ne relevait point de la morale, il dressait le procès-verbal de la réalité, et toutes les énormités devenaient innocentes quand elles étaient exactes. Cook vit représenter à Ulietea, un jour de fête, en présence du chef, une suite de scènes dans lesquelles un voleur aidé d'un seul complice rossait quatre gardes et emportait son butin en triomphe (3). Ce n'était rien moins qu'une glorification populaire du vol et la flagellation du gouvernement sur le dos des quatre préposés à la sûreté des biens; mais sans doute l'anecdote était officielle, et pour l'amour de la vérité le chef trouvait, comme Vespasien, que les coups ne lui avaient pas écorché les épaules. Des intentions satiriques se mêlèrent avec une sorte de régularité à ces représentations, parce qu'elles les rendaient plus amusantes : dans les civilisations aussi incomplètes, le rire est malveillant et s'attaque plus volontiers aux personnes qu'aux choses. Dans une petite pièce égyptienne, un chamelier chargé par un hadji de lui trouver une bonne monture s'abouche avec un marchand de chameaux, prend un air simple, et trompe à la fois le vendeur et son commettant, puis, par une escroquerie encore plus impudente, substitue un vieux chameau taré à celui qu'il vient d'acheter et attrape le pauvre hadji une seconde fois (4). A l'origine, ce chamelier avait cer-

(1) A Kâhira; Niebuhr, *Voyage en Arabie*, t. I, p. 151, trad. française; Amsterdam, 1776, in-4°.

(2) A Alep; Thévenot, *Suite du Voyage du Levant*, II° P., p. 68, éd. de 1674.

(3) *Voyage dans l'hémisphère Austral*, t. I, p. 426, éd. de Paris, 1778.

(4) Au Caire; Belzoni, *Voyage en Égypte et en Nubie*, t. I, p. 29. Ces mimes grossiers se retrouvent aussi en Europe. On joue encore en Souabe, pendant le carnaval, la Danse du barbier. M. le docteur Eisenbart réunit à sa savante profession le métier plus lucratif de barbier, et en sautillant comme un oiseau rase ses clients avec une cuiller de bois. Comme échantillon de son savoir-faire il guérit un bossu d'une bosse qu'il lui avait faite tout exprès, mais quand il veut saigner un véritable malade, il lui coupe une artère, et le malade tombe mort. Très-inquiet des suites de sa maladresse, il s'esquive après l'avoir constatée et se croit déjà sauvé quand il est retenu par deux Fous. Il leur offre en vain le Pérou; il va jusqu'à leur promettre un petit baril de grosse bierre; rien n'y fait, il ne sortira qu'après avoir guéri son mort.

tainement un nom propre, très-connu des spectateurs; mais, à la longue, le portrait était devenu un caractère, et l'on avait continué un peu par habitude à en rire. Cette comédie sans esprit, transportée de la rue sur un théâtre, avec ses lacunes, ses grossièretés et ses insuffisances, ne pouvait avoir qu'un temps : on eût bientôt attendu, sans trop d'impatience, qu'elle passât devant sa porte, et l'on serait resté à ses affaires. Elle renonça donc une seconde fois à l'exactitude inintelligente d'un miroir; l'imagination compléta à tête reposée les traits que l'observation avait saisis au passage; des paroles continues soutinrent les gestes et en doublèrent l'éloquence; le style acquit de la fermeté, de la concision et du mordant. A de la prose banale, tombée au hasard de la bouche de chacun, succéda une cantilène mesurée (1), qui nécessita bientôt un tour plus vif, des expres-

Alors il ramasse toute sa science, lui met un chalumeau au derrière, et souffle tant qu'après bien du mauvais vouloir le cadavre reprend haleine et se remet sur ses jambes. Bances Cándamo, *l. l.*, p. 456, raconte *de visu* un mime espagnol encore plus grossier. Un étudiant affamé se trouvant près d'un vignoble, s'y glisse en se pelotonnant et cueille quelques grappes. Il les trouve si savoureuses qu'il ne peut taire son plaisir, et se fait surprendre par un garde colère et brutal, armé d'une arquebuse. Il couche en joue le délinquant qui s'excuse en vain sur sa pauvreté, et le menace de lâcher la détente s'il ne s'enfonce un doigt dans la gorge et ne rend pas à l'instant tous les raisins qu'il a mangés. A bout de supplications, le pauvre étudiant s'exécute après de grands efforts, et tombe épuisé sur le sol. Pris enfin de quelque pitié, le garde lui donne un peu de tabac pour se remettre, et en l'embrassant pour lui témoigner sa reconnaissance l'étudiant se saisit de l'arquebuse, le met en joue à son tour et le force de manger les raisins qu'il avait rendus.

(1) Nous citerons comme exemple de cette comédie en musique, un petit dialogue qui se joue encore maintenant dans le Lancashire : la langue en a été évidemment rajeunie, et sans doute plusieurs fois. Les acteurs sont un homme et une femme à cheval, habillés d'une manière grotesque et tenant, chacun, un rouet devant eux. L'homme chante :

Tis Greenside wakes, we've come to the town
to show you some sport of great renown;
and if my old wife will let me begin,
I'll show you how fast and how well I can spin.
Tread the wheel, tread the wheel, dan, don, dell O'.

LA FEMME.

Thou brags of thyself, but I don't think it true,
for I will uphold thy faults are not a few;
for when thou hast done, and spun very hard,
of this I'm well sure, thy work is ill marred.
Tread the wheel, tread the wheel, dan, don, dell O'.

LE MARI.

Thou'rt a saucy old jade, and pray hold thy tongue,
or I shall be thumping thee ere it be long;
and if that I do, I shall make thee to rue,
for I can have many a one as good as you.
Tread the wheel, tread the wheel, dan, don, dell O'.

LA FEMME.

What is it to me who you can have?
I shall not be long ere I'm laid in my grave;
and when I am dead you may find if you can,
one that'll spin as hard as I've done.
Tread the wheel, tread the wheel, dan, don, dell O'.

LE MARI.

Come, come, my dear wife, here endeth my song,

sions plus colorées, et subordonna le prosaïsme naturel des choses aux aspirations supérieures de l'Art. Des scènes de pure invention s'ajoutèrent aux réalités toutes matérielles de la pensée première, et ne craignirent pas de les poétiser et de les embellir. Ce ne fut plus un calque de la vie vulgaire, aspirant au beau idéal d'une photographie de grandeur naturelle; mais une œuvre personnelle, une création de l'esprit qui, quoique s'inspirant toujours de la réalité, avait une existence indépendante, et, le talent aidant, devait se perfectionner de plus en plus et aboutir pour ainsi dire naturellement à la forme la plus complète de la Poésie, au Drame.

Tous les peuples n'ont pas cependant développé leur théâtre : le temps a manqué aux uns; aux autres, c'est l'initiative, l'activité de l'intelligence : ils pensent le lendemain ce qu'ils avaient pensé la veille, et continuent éternellement le passé. Les spectacles de Siam sont restés aussi informes qu'il y a deux mille ans : ce sont encore des pantomimes historiques, mêlées de beaucoup de combats et de quelques chansons (1). Aucune pensée d'art ne concentre ni ne simplifie les faits; l'action s'éparpille entre une centaine d'acteurs (2) et se prolonge démesurément pendant plusieurs jours (3). Quoiqu'ils affectent une richesse pompeuse, les costumes gardent eux-mêmes la plus grande fidélité archéologique (4), et quand, par la défail-

I hope it has pleased this numerous throng;
but if it has missed, you need not to fear,
we'll do our endeavour to please them next [year.
Tread the wheel, tread the wheel, dan, don, [dell O';

dans Bell, *Ancient poems of the peasantry of England*, p. 187.

(1) The Siamese dramatic representations are always fragments of history and fable, with music and dumb-show. Now and then, a shriek, or a word, or a song is heard; but the general character is pantomimical, or of dumb-show; Bowring, *The Kingdom and people of Siam*, t. I, p. 286 : voy. aussi t. II, p. 327.

(2) The principal actors were a king, queen and two concubines. The attendants performing in various ways could scarcely have been less than a hundred; *Ibidem*, t. II, p. 319.

(3) The plays is noisy, often libidinous, and lasts sometimes four days and nights. There is a mingling of buffoonery, tumbling, quarreling and fighting; *Ibidem*, t. I, p. 286 : voy. aussi t. II, p. 327.

(4) All splendidly dressed in ancient costume; *Ibidem*, t. II, p. 319 : voy. aussi ci-dessus, p. 102, note 7.

lance de sa mémoire ou un désir malavisé de perfectionnement un des acteurs se laisse aller à quelque innovation, une vieille femme, chargée de veiller au maintien des traditions, le reprend à haute voix et rétablit le drame dans toute son exactitude (1). Si, par la longueur des temps et la promiscuité des événements, le sujet est devenu inintelligible à la foule, on y remédie par une légende qui se psalmodie au fur et à mesure comme un accompagnement d'orchestre, sans que la pensée soit jamais venue de la couper en dialogue et de la fondre dans la pièce (2).

D'autres peuples, doués cependant d'une imagination poétique, ont été détournés aussi du Théâtre par leur nature religieuse, leur esprit contemplatif et leurs goûts sérieux : tels sont ceux que l'on a qualifiés de Sémitiques. Tous les éléments extérieurs du Drame existaient dans les pieuses commémorations que les Juifs célébraient avec tant de pompe, et ils semblent les avoir déjà mis en action lors de ce cantique accompagné de danses et de tambours, où Marie remerciait Jéhovah d'avoir délivré Israël de la terre d'Égypte. Mais la seule idée qui pût élever leur esprit au-dessus des besoins quotidiens de la vie et les inspirât, l'idée de Dieu, de la vérité et de la sagesse absolue, ne leur permettait point de créer ces situations fictives qui ne relèvent que de la fantaisie, ces passions fortuites et ces caractères exceptionnels dont le développement et les luttes intestines constituent le Drame. Leur personnalité était trop intense et trop compacte pour se dédoubler en quelque sorte et sortir ainsi de soi-même. La faculté du comédien, la représentation réelle d'une personne étrangère, leur était aussi essentiellement

(1) Bowring, *l. l.*, t. II, p. 319.

(2) The tale is told in recitative music by a body of singers, accompanied by various instruments. The principal performers act, but do not speak; *Ibidem*. Les relations moins développées des anciens voyageurs ne diffèrent en rien d'essentiel des récits du Dr Bowring : voy. La Loubère, *Du Royaume de Siam*, t. I, p. 140, et de Choisy, *Journal du voyage de Siam*, p. 285.

impossible que la conception d'une idée dramatique (1). La seule forme de Drame qui ne fût pas antipathique à des natures si étroitement égoïstes, était, comme le *Poëme de Job*, un dialogue théologique, où l'on discourait en dithyrambes avec Dieu du gouvernement du monde; mais les interlocuteurs ne sont point des personnages, ce sont des thèses, et le dénoûment est une conclusion qui se formule par un hymne d'actions de grâces (2). Malgré la passion fiévreuse qui bouillonne tout à travers, le *Cantique des cantiques* n'est pas non plus un drame, même imparfait, et à l'état embryonnaire (3). C'est une réunion de monologues lyriques qui se succèdent, mais ne se continuent pas, et le lien qui les a rapprochés et les retient ensemble est si factice, que pendant des siècles on n'en a point compris le vrai sujet : on se plaisait à y voir un épithalame royal, et en réalité la Sulamite dédaigne le Roi pour se conserver à l'amour du Berger. Les ingénieuses imaginations d'un érudit moderne pussent-elles prévaloir contre une tradition unanime de vingt siècles, et arranger en dialogue avec quelque autorité le désordre lyrique du *Cantique des cantiques* (4), il faudrait pour y recon-

(1) A en croire le texte actuel de Josèphe, *Antiquitatum* l. XV, ch. VIII, par. 1, il y aurait eu du temps de Hérode des Histrions, en Judée : καὶ θυμελικοῖς καλουμένοις ; mais, conformément à la traduction latine d'Epiphanius, nous croyons avec Havercamp qu'il faut rejeter καὶ, et il ne serait plus alors question que de Musiciens. Le *Talmud* ne parle nulle part de Jeux scéniques, mais seulement de combats cum bovibus petulcis, et dans le mémoire spécial sur ce sujet qu'Eichhorn a lu en 1811 (*De Judaeorum re scenica commentatio*), il n'a pu rien indiquer de positif sur le caractère des Jeux donnés par Hérode. Supposât-on qu'il y ait eu réellement quelque chose de dramatique, c'était certainement l'imitation d'un usage romain, et il serait au moins probable que les acteurs étaient étrangers.

(2) C'est aussi l'opinion de M. Ewald, *Poetische Bücher des alten Bundes*, t. II, p. 63, et il lui croit de plus une origine étrangère.

(3) Origène a dit dans le prologue de ses quatre homélies sur ce poëme : Epithalamium libellus, id est nuptiale carmen, in modum mihi videtur a Salamone conscriptus, quem cecinit instar ludentis sponsae et erga sponsum suum, qui est sermo Dei coelesti amore flagrantis ; trad. de Rufinus. On lit également dans le ch. v du *Commentaire sur Isaïe*, attribué un peu légèrement à saint Basile, mais qui n'en serait pas moins d'un savant très-autorisé du quatrième siècle : τὸ ᾆσμα τῶν ᾀσμάτων ἐπιθαλάμιος ἐστὶν ᾠδὴ δραματικῶς πεπλεγμένη ; *Sancti Basilii Opera*, t. I, p. 672, éd. de Gaume. Luther allait cependant jusqu'à regarder le *Livre de Judith* et *Tobie* comme d'anciens drames auxquels on avait donné une forme prosaïque (*Werke*, t. XIV, p. 83 et 89, éd. de Walch); mais le sens critique lui manquait.

(4) M. Renan l'a tenté dans son éloquente traduction, et, si nous ne nous trompons, n'y a pas beaucoup mieux réussi que ne l'avaient fait

naître un drame qu'il en résultât une action sans interruption ni lacunes et des caractères vraiment personnels, et même alors l'historien ne pourrait en rien conclure. Comme l'a dit un savant hébraïsant, moins célèbre encore par sa grande érudition que par la hardiesse de ses opinions (1), ce drame n'eût été préparé par aucun autre : ce serait la création individuelle d'un de ces génies d'aventure qui ne relèvent que de Dieu, et appartiennent par le tour et l'empreinte de leurs idées à l'Humanité tout entière. Avec son activité, son intelligence et ses habitudes littéraires, le peuple hébreu, ainsi que tant d'autres moins richement doués du Ciel, se serait fait un théâtre national, si la Poésie dramatique n'eût répugné à sa nature. Les essais tardifs de quelques écrivains, à la vérité d'un ordre bien inférieur, n'ont réussi qu'à mieux prouver cette impuissance de race. Les uns, comme Ézéchiel, Enriquez Gomez, Michel Beer et Ludwig Philippson (2), ont abjuré ouvertement leur nationalité dans leurs œuvres et répudié jusqu'à la langue de leurs pères : les autres, tels que Salomon Rapaport et Joseph Haltern, ont imité, nous dirions volontiers traduit, des compositions étrangères (3). Un drame véritablement juif, il n'y en a pas encore eu, et il n'y en aura jamais (4).

Malgré la mer de métaphores où la poésie arabe noie systématiquement toute chose, son lyrisme à outrance ne gagne point en étendue ce qu'il a perdu en élévation et en profondeur : ses images pressées ne couvrent rien de réel ; elles rappellent ces

le P. Leoni dans la sienne, et Nardi, dans le *Giornale ecclesiastico di Roma,* 1825, t. I, cah. IV, p. 122 et suivantes.

(1) M. Ewald, *Geschichte des Volkes Israel,* t. III, p. 655, seconde édition : voy. aussi p. 458-460.

(2) L'*Exode* ('Εξαγωγή) d'Ézéchiel est en grec ; le *Struensée* de Michel Beer est en allemand, ainsi que le *Jérémie* et les autres pièces de Philippson, et les quatre comédies de Gomez (dans l'*Academias morales de las Musas,* Madrid, 1660) sont en espagnol.

(3) L'*Esther* de Racine.

(4) Nous ne pouvons considérer comme de véritables drames l'*Empire des Bienheureux* de Wolfssohn (1794), dialogues satiriques dont la scène est en paradis, ni le *Beth-Rabbi* de Moïse Konitz (1809), biographie dialoguée de Judas Hanassi, l'un des auteurs de la *Mischna* babylonienne.

terres de brume qui flottent à l'horizon et s'évanouissent sous le regard qui les sonde. Loin de songer jamais à s'effacer derrière son sujet, le poëte aspire à rester constamment en vue et pose sur le premier plan pour son propre compte. Incapable d'exprimer des idées qu'il n'ait pas d'abord pensées lui-même, il veut se mettre aussi tout entier dans chacune de ses expressions, et travaille à se composer un style assez personnel pour ne ressembler à celui d'aucun autre. Chez un peuple soumis au régime de cette poésie monotone, sans naïveté et sans vie, le Drame était assez impossible pour qu'un contact de plusieurs siècles avec les littératures grecque et latine ne lui en ait pas même fait soupçonner l'existence (1). Faute de trouver dans la langue aucun nom plus caractéristique, le Maronite, qui traduisait naguère des vaudevilles français en arabe, était obligé de les appeler des *Récits* (2). Des voyageurs récents ont seulement signalé en Égypte (3) et en Algérie (4) quelques scènes bouffonnes, aussi grossières que les parades de nos foires, qui, comme elles, ne prétendent aucunement à peindre d'après nature des réalités auxquelles on croie, et sont certainement d'origine étrangère (5).

Les Persans appartenaient, au moins en partie, à une famille de peuples où une personnalité moins égoïste et un esprit moins dévot permettaient à l'imagination de s'occuper avec intérêt du monde. De nombreuses traditions épiques les habituèrent dès l'enfance à une autre forme de poésie plus extérieure

(1) De todas maneras es un hecho averiguado que entre los Arabes son de todo punto desconocidas las representaciones teatrales ; Gayangos ; dans Moratin, *Origenes*, p. 151, éd. de Madrid, 1846 : voy. aussi de Hammer, *Jahrbücher der Literatur*, t. XC, p. 68-71.

(2) رواية : l'auteur qui, si nous ne nous trompons, est encore vivant, se nomme Marou, et appartient à la famille des Naccasch.

(3) Michaud, *Correspondance d'Orient*, t. V, p. 251.

(4) *Voyage de M. Bouderba dans le Sahara algérien*, publié dans la *Revue algérienne et coloniale*.

(5) Dans l'espèce de farce qui, d'après M. Bouderba, se joue la veille du jour de l'an dans toutes les oasis, c'est un Arlequin qui enlève la femme d'un vieux Pèlerin à barbe bien blanche, et évidemment il n'a rien d'arabe ni de turc.

et plus accidentée. Les poëtes cessèrent enfin de tourner invariablement sur eux-mêmes et de regarder exclusivement dans leur pensée ; ils choisirent un sujet pour son propre intérêt, le traitèrent selon la vérité des choses et laissèrent la parole à des personnages qui leur étaient personnellement étrangers. Ils donnèrent même une forme populaire aux malheurs qui avaient frappé la famille de Mahomet et les exprimèrent par des chants alternés ; mais, malgré cette espèce de dialogue, ces *Téazie* (1), comme ils les nommaient, participaient encore de la Pantomime bien plus que du Drame, et rappelaient des événements passés plutôt qu'ils ne les reproduisaient (2). Les imitations pour ainsi dire mécaniques de la vie réelle, qui se retrouvent chez les peuples les plus sauvages, s'y dégrossirent aussi et furent représentées avec quelque régularité : une sorte de Tartufe bouffon, Petschel Pehlevan, fut même assez généralement goûté pour devenir un type et un caractère populaire (3). Mais les croyances religieuses mettaient un obstacle insurmontable au développement régulier du Drame. La doctrine de la prédestination rendait les héros de tragédie impossibles : les plus énergiques ne débattaient point leur vie dans leur for intérieur et s'agitaient comme un hanneton au bout d'un fil ; leurs vertus et leurs passions exécutaient fatalement les volontés d'en haut, et

(1) Littéralement, Chants lugubres.

(2) Ce caractère narratif et légendaire se retrouve également dans les curieuses exhibitions dont M. Chodzko a publié le texte en 1852 : *Djungui Chehâdet, le Cantique du martyre, ou Recueil des drames pieux que les Persans du rite Cheia font annuellement représenter dans le mois de Moharrem*. Ce sont des œuvres de dévotion qui repousseraient bien loin toute idée d'Art, et n'ont absolument rien de dramatique que la mise en scène de l'histoire.

(3) C'était sans doute à l'origine une espèce de marionnette ; mais elle est devenue, comme il est arrivé pour plusieurs en Italie, un Masque de théâtre : voy. Chardin, *Voyages en Perse et autres lieux*, t. IV, p. 132, éd. de Rouen, 1723. Ces marionnettes se retrouvent dans d'autres pays, où la Comédie ne pouvait se développer : en Égypte, par exemple (Niebuhr, *Voyage en Arabie*, t. I, p. 151, et pl. xxvi, fig. t, éd. d'Amsterdam, 1776), et dans l'île de Java. Les pièces qu'elles y représentent, notamment dans le royaume de Jacatra, ont même un nom particulier : *Wayang-culi*, d'après le tome premier du *Verhandlingen van het bataviaasch Gnootschap der Konsten en Wetenschapen* (cité par Flögel, *Geschichte der komischen Literatur*, t. IV, p. 21), *Wayan coulet*, selon Malte-Brun (*Annales des Voyages*, t. I, p. 154), ou simplement *Wayang* ; de Rienzi, *Océanie*, t. I, p. 83.

ils marchaient, sans même pouvoir s'attarder sur la route, à un but qu'ils ne connaissaient pas. Les caractères comiques eux-mêmes n'étaient plus le développement d'une personnalité ridicule, mais une infortune de naissance aussi imméritée que l'infirmité d'un cul-de-jatte ou d'un épileptique, qui n'aurait excité qu'un rire dénaturé et méchant. Un commandement exprès du Prophète avait d'ailleurs proscrit, sous le nom commun d'Idoles, toutes les formes faites à l'image de Dieu. On pouvait raconter les exploits d'un héros, répéter même au besoin ses discours; mais là s'arrêtaient les droits de l'imagination : il ne lui était point permis de représenter un personnage. La fiction n'aurait pas été suffisamment réelle, et le poëte eût été forcé, le jour du Jugement, d'animer toutes les formes incomplètes qu'il aurait imprudemment créées : il comprit son impuissance, et se résigna à ne reproduire qu'une ombre de la réalité. Avec du papier huilé tendu sur un châssis, il se fit un monde factice à l'usage de ses fictions, et au lieu de montrer des hommes, le Drame devint une exhibition d'Ombres chinoises (1). Les acteurs ne se prêtaient plus à aucune illusion : ce n'étaient point comme les personnages de toutes les vraies pièces, des êtres réels en chair et en os qui agissaient au soleil, pensaient véritablement ou du moins paraissaient penser, et parlaient eux-mêmes; mais des silhouettes qui trahissaient par une voix fausse la pratique du montreur et s'agitaient par saccades dans une lumière criarde et monotone. Tout était excessif dans ces représenta-

(1) Ce genre de spectacle a effectivement acquis en Chine une perfection extraordinaire : voy. Barrow, *Travels in China*, p. 201, éd. de 1804; Muschenbroek, *Introductio in philosophiam naturalem*, t. I, p. 143, et Beckmann, *Beiträge zur Geschichte der Erfindungen*, t. IV, p. 116, et suivantes. Les Ombres chinoises sont aussi connues en Égypte (Alpinus, *Historia Ægypti naturalis*, t. I, p. 60), et elles sont devenues en Turquie une véritable Comedia dell' arte : les personnages sont des caractères. *Karageuz* est comme en Perse un démon incarné; *Toudou*, une fille malicieuse; *Karadschoudsche*, un paillasse bossu; *Hopa*, un fonctionnaire dandy, et *Hadji Atfat*, un pédant. A Java, les figures, hautes de 50 à 60 décimètres, sont en cuir de buffle, dessiné et découpé avec soin : elles ont ordinairement des traits grotesques; leur nez surtout est excessivement allongé : voy. de Rienzi, *Océanie*, t. I, fig. XVI.

tions et hors nature; il n'y avait ni nuances ni perspective; tous les caractères étaient vus au microscope et poussés au noir. Le plus populaire de tous devait être le plus contrefait; ce fut Karageuz, grotesque résumé de toutes les difformités physiques et morales, qui s'est fait une nature de l'impudence; un esprit, de la grossièreté; une habitude, de l'obscénité, et qui s'y vautre avec délices comme un porc dans les immondices (1). Autant chercher la Comédie dans ces ignobles *prises de gueule* où des masques saturés de vin épuisent le sottisier des halles avant d'achever leur carnaval sous la table. Ces caricatures du vice en goguette et de la débauche débraillée n'ont plus avec le Drame que des ressemblances extérieures. On y retrouve encore la mise en scène, le dialogue et la vivacité de l'expression; mais tous les éléments essentiels y manquent : le but idéal d'un poëte, la vérité des peintures et la réalité de la représentation.

Toutes ces ébauches primitives, même les plus soignées et les mieux réussies, ne se proposent aucun autre but que de passer agréablement une heure ou deux. On imite pour imiter, sans choix, selon le caprice du moment : c'est un instinct qui s'éveillait et se satisfaisait brutalement à son heure. La pensée n'avait rien prévu; l'intelligence, rien combiné; l'imagination, rien créé : la forme de la Comédie était trouvée, mais l'Art n'existait pas encore. Chez des peuples plus réfléchis dans leurs plaisirs et plus libres de satisfaire à toutes les conditions de l'Art dramatique, nous allons voir enfin la Comédie franchir ces grossiers commencements, prendre de la valeur littéraire, se perfectionner de plus en plus et parvenir à la place qui appartient à la Poésie dans tous les développements de l'Humanité.

(1) Il imite jusqu'aux monstruosités attribuées par la Fable à Pasiphaë. A Constantinople, les Ombres chinoises se livrent aussi aux plus révoltantes obscénités: voy. Pietro della Valle, *Viaggi*, t. I, p. 51, et suiv. éd. de 1843. Mais elles ne créent aucun personnage nouveau, ayant une vie réelle, et la Comédie n'y est vraiment pas sortie des Danses mimiques, qui ont cependant été très-développées : voy. Schröder et Murhardt, *Constantinopel und Petersburg*, 2e année, t. I, p. 14-22.

LIVRE II

COMÉDIE CHINOISE

La Chine semble avoir été destinée par sa position géographique à s'isoler du reste du monde, et ainsi qu'il arrive toujours, l'histoire du peuple s'est conformée à sa mise en scène. Comme si la muraille qui le défend des incursions des Tartares, s'étendait tout autour et devait surtout le protéger contre l'envahissement des idées étrangères, il n'a depuis des siècles rien appris du dehors, ni déserté aucune des opinions, aucun des usages de ses pères. Pour lui l'immobilité n'est pas seulement un fait, c'est un principe (1), et sa civilisation, si complexe aux yeux du voyageur qui n'en observe que les rouages, est en réalité une sorte d'état primitif, poli à la pierre ponce et recouvert d'une couche de vernis. Des monstruosités, qui remontent aux premiers âges de l'Humanité, sont conservées avec respect comme dans des bocaux pleins d'esprit-de-vin : seulement les monstruosités font souche en Chine et se reproduisent invariablement de génération en génération. La Comédie occupe encore

(1) Les chars de l'empire actuel suivent les mêmes ornières que ceux des temps passés ; les livres sont écrits avec les mêmes caractères et les mœurs sont les mêmes qu'autrefois ; *Choung-Young*, ch. XXVIII, par. 3 ; trad. de M. Pauthier.

dans cette singulière civilisation la place infime que nous lui avons vue à l'enfance des peuples : malgré des formes beaucoup plus avancées, elle a gardé son inspiration puérile, ses grossières contrefaçons de la réalité et son absence complète de poésie.

La conscience de tout Chinois est mise en régie comme une propriété de l'État : la vie entière se trouve ordonnée et réglementée par des dispositions de police qui prennent à leur charge toute la moralité du pays. Les devoirs n'ont plus pour principe un sentiment intime du bien et du mal ; ce sont des rites, des cérémonies extérieures, inscrites dans des codes et irrévocablement déterminées par la sagesse des ancêtres. Qu'il s'agisse d'accorder sa main à un mari ou de quitter ses vêtements d'été, il n'importe, le cas a toujours été prévu par l'autorité supérieure (1), et il ne reste plus qu'à obéir avec exactitude. Le sentiment lui-même, ce fonds indestructible ailleurs de la personnalité humaine, est ramené en Chine à la limite précise des convenances et toléré seulement au prorata des usages. Si l'on ne veut devenir criminel et encourir un châtiment corporel, il faut prendre le diapason des autres comme un instrument de musique et donner la note du chef d'orchestre (2). A voir les respects minutieux que la législation et les coutumes assurent à la famille, on lui pourrait croire plus de consistance et d'indépendance ; mais elle aussi n'est qu'un engrenage dans la grande machine de la Société, et ses devoirs les plus sacrés, les plus scrupuleusement remplis, ne sont que des formalités politiques (3). Sous prétexte que les aïeux ont droit à des héri-

(1) Le Conseil des Rites fixe tous les ans l'époque où l'on prend des habits d'hiver, et Tchou-hi disait, vers l'an 1150 de notre ère, dans le *Siao-hio*, petit traité d'instruction primaire : On mariera les filles à vingt ans, à moins qu'à cet âge la mort ne leur enlève leur père ou leur mère ; alors elles ne peuvent se marier qu'à vingt-trois ans ; dans Bazin, *Théâtre chinois*, p. 60.

(2) On compte parmi les plus mauvaises actions d'être toujours en deçà ou au delà des convenances ; *Livre des récompenses et des peines*, p. 25, trad. d'Abel Rémusat.

(3) When the family is regulated, the nation will be governed well ; *Ta-hio ;* dans Morrison, *Horae Sinicae*, p. 22. Aussi l'on punit non-seulement les enfants qui manquent de respect pour leurs parents, mais le

tiers qui honorent leur mémoire, l'épouse qui n'a point rempli sa tâche de maternité, est suppléée d'ordinaire par une seconde ou une troisième femme (1), et par une fiction plus outrageante encore pour la sainteté de la famille, elle reste la mère légale de tous les enfants et vole à la mère réelle la tendresse et les droits dont la nature l'avait saisie. Tous les sentiments autorisés s'enveloppent eux-mêmes de formes cérémonieuses (2), qui ne leur laissent rien de caractéristique ni d'individuel (3) : l'homme doit disparaître dans l'observation des convenances et rester assez Chinois pour ne plus être lui-même. La moindre infraction aux usages de la politesse est ressentie comme un sanglant outrage, et si l'on est libre de pardonner un coup de poignard qui n'entame que la peau, on ne peut tolérer sans se dégrader un témoignage aussi formel de mépris que le retard d'une visite ou la retenue d'une révérence (4). Cette attention continue aux moindres usages, indispensable à qui veut garder sa dignité de toute atteinte et respecter celle des autres, empreint également toutes les classes d'une gravité gourmée : c'est même l'indice le plus authentique de la valeur d'un homme (5). Mais cette gravité s'arrête à la peau ; faute de s'être habitué à penser soi-même ses pensées et à raisonner ses actions, il reste encore dans

district auquel ils appartiennent et les parents eux-mêmes ; Davis, *La Chine ouverte*, t. I, p. 199, trad. française.

(1) Que si le mari ayant atteint sa quarantième année se voyait sans enfants, il pourrait prendre une concubine, les lois le lui permettent... Il n'est pas obligé de ménager sa femme jusqu'au point de se rendre coupable à l'égard de ses ancêtres, en ne faisant pas ce qui dépend de lui pour perpétuer leur postérité ; *Traité de morale* (par un Chinois) ; dans du Halde, *Description de l'empire de la Chine*, t. III, p. 143.

(2) Dans les visites, le nombre des révérences, les titres, les génuflexions, les différents tours à droite et à gauche, tout est réglé de la manière la plus positive ; du Halde, *l. l.*, t. I, p. 226. Ils se mirent en devoir de le saluer de la manière qui convient à des inférieurs. — Un instant, Messieurs, dit Sse Yeoupe, êtes-vous des domestiques de la maison de mon oncle, ou des employés de son bureau ? — Nous sommes des courriers du gouvernement qu'il a dépêchés, répondirent-ils. — En ce cas, Messieurs, vous êtes employés à un service public ; ce n'est point ici le cas d'une salutation en forme. Vous ne me devez qu'une révérence ordinaire ; *Iu-kiao-li*, t. II, p. 25.

(3) Voy. le *Hoa-tsian, chinese courtship in verse*, Londres et Macao, 1824, in-8°.

(4) On peut pardonner à son assassin ; mais souffrir une humiliation, jamais ; *Pi-pa-ki*, p. 101.

(5) Un extérieur grave et majestueux annonce un palais où la vertu réside ; Apophthegme favori des Chinois ; dans du Halde, *Description*, t. I, p. 410.

l'âge mûr assez de puérilité d'esprit pour qu'on se complaise à jouer au volant et à suivre du regard pendant des heures entières les mouvements d'un cerf-volant. Loin de venir en aide à cette atrophie morale, au moins par leur bon sens pratique et la vivacité de leurs sentiments, les femmes ajoutent à la nullité des hommes et la complètent par la contagion de leur exemple et de leurs plaisirs. Inévitablement destinées à devenir l'esclave ou plutôt la chose de leur mari (1), elles ne rentrent pas même en possession d'elles-mêmes lorsqu'elles deviennent veuves (2), et en cela aussi les mœurs s'accordent avec les lois. L'œuvre d'une bonne éducation est de les retenir éternellement dans une gracieuse enfance : on les confine avec des jouets appropriés à leur âge dans des appartements accessibles seulement aux personnes de leur sexe (3), et quand par une circonstance extraordinaire elles en sortent (4), elles ne voient le monde qu'à travers les barreaux en fer d'une loge élégante et bien capitonnée.

Tout doit se passer heureusement en Chine, selon la tradition et la coutume. Le gouvernement ne s'y donne pas seulement, ainsi que beaucoup d'autres, pour le meilleur gouvernement possible : il prend son excellence au sérieux, et se croit naïvement obligé de faire le bonheur du pays. En sa qualité de

(1) Non-seulement il les vend à sa guise, mais elles sont saisies quand ses biens sont confisqués, et c'est lui qui répond de leurs crimes ; Davis, *La Chine ouverte*, t. II, p. 111, trad. française.

(2) Votre servante appartient à une famille de lettrés : elle repoussera jusqu'à la fin de se vie la pensée de former de nouveaux liens; *Hing-lo-tou*; dans M. Julien, *L'Orphelin de la Chine*, p. 215. Une femme qui a de la pudeur et de la modestie ne se marie point deux fois ; Maxime chinoise ; dans du Halde, *Description*, t. I, p. 444, et t. II, p. 169.

(3) La femme ne doit pas sortir de l'appartement intérieur ; *Pi-pa-ki*, p. 62 et 121. Voilà bien une autre plaisanterie, Mr Sse ! Comment voudriez-vous qu'une jeune demoiselle, la fille d'un magistrat de distinction, se laissât voir par un homme ; *Iu-kiao-li*, t. I, p. 242. La cause première de cet emprisonnement est comme ailleurs, l'immoralité universelle. Trouver un trésor et le rendre à son maître ; rencontrer une femme dans un appartement, sans lui faire aucune proposition déshonnête... voilà la pierre de touche du cœur, dit un apophthegme chinois ; dans du Halde, *Description*, t. II, p. 47 et 110.

(4) Les femmes de qualité ne sortent que pour aller voir leurs parents et visiter les tombeaux de leurs ancêtres ; *Lettres édifiantes*, t. XXIII, p. 103 ; Grosier, *Description de la Chine*, p. 620.

Frère du soleil, l'Empereur a droit aux faveurs constantes de la Nature, et doit compte à ses sujets du désordre des saisons. Toute divine et indiscutable qu'elle soit en principe, son autorité est tempérée par les calamités publiques : quand elles se prolongent ou s'aggravent plus que de raison, c'est un témoignage de réprobation, et une révolution vient du Ciel ; fermement convaincu, quoi qu'il advienne, de l'optimisme de l'histoire, le peuple admet aussitôt la légitimité d'une autre dynastie. Les fonctionnaires sont également jugés par le succès : les gouverneurs de provinces sont coupables des sécheresses partielles qui atteignent leurs administrés, et ceux des villes répondent à l'Empereur, même des incendies allumés par la foudre. Le propriétaire lui-même n'est qu'un dépositaire, officiellement intelligent, de la fortune publique ; il prévariquerait en ne retirant pas de ses terres tout ce qu'elles peuvent produire, et le magistrat négligent ou incapable qui l'aurait laissé mésuser de la fertilité du sol partagerait son châtiment (1).

Peut-être, en parlant avec respect de l'âme humaine et en lui montrant le ciel, la religion aurait-elle empêché cet écrasement universel des individus ; mais elle ne se contente pas d'abandonner chacun sans protection aucune à la pression d'un matérialisme politique élevé à l'état du gouvernement, elle appuie dessus de tout son poids. Les restes de naturalisme qui subsistent dans quelques provinces (2), et probablement se conservent encore au fond de nombreuses superstitions populaires, enseignent la vanité de la vie et son entière subordination à la

(1) *Code pénal des Chinois* (Taï-thing-liu-li), l. III, p. 97, t. I, p. 174, traduction française.

(2) On offre des sacrifices aux esprits des fleuves et à l'esprit de la foudre ; *Annales de la propagation de la Foi*, 1844, n° XCV, p. 290. Dans le Kiang-si le peuple adore encore maintenant la grande tortue ; *Ibidem*, 1845, n° C, p. 217. Même dans la doctrine des Tao-sse, c'est égaler les plus grands crimes que de se mettre en colère le matin et de fixer longtemps le soleil ou la lune ; *Livre des récompenses et des peines*, p. 32, trad. d'Abel Rémusat.

force des choses. Le bouddhisme, qui, chez un peuple moins incapable de tout sentiment mystique, aurait pu réagir contre la réalité et donner au moins le courage de nier la douleur, n'inspire en Chine qu'une résignation égoïste et un lâche abandon de soi-même (1). Malgré ses prétentions raisonneuses, la doctrine des Tao-sse n'est au fond qu'un fatalisme plus logique, mais aussi peu moral que les autres (2), et n'échappe à une objection irréfutable, l'expérience de tous les jours, qu'en identifiant le bonheur et la vertu (3) : le bien y reste une question de légalité et de prudence, où intervient comme dernier terme le bourreau. Dans le système de philosophie, qui est devenu la théorie et la base du matérialisme officiel, Khong-tseu reconnaissait à la vérité le dualisme du ciel et de la terre; mais en leur attribuant une action commune (4), il maintenait l'homme dans l'esclavage du monde extérieur, retirait au dévouement son principe, à l'enthousiasme sa raison d'être, et laissait la conscience désarmée contre l'athéisme positif de l'État (5) et ses conséquences abrutissantes.

(1) Le saint homme fait son occupation du non-agir et fait consister ses instructions dans le silence; *Tao-te-king*, l. I, ch. 2. Le sage... pratique le non-agir, et alors il n'y a rien qui ne soit bien gouverné; *Ibidem*, l. II, ch. 3.

(2) On a voulu le corriger par une contradiction, en supposant que les fautes qui n'avaient pas été suffisamment expiées retombaient sur les fils et les petits-fils; *Livre des récompenses et des peines*, p. 33.

(3) Quand un homme commet une faute, si elle est grave, on lui retranche douze années de sa vie; si elle est légère, on lui ôte cent jours seulement; *Livre des récompenses et des peines*, p. 22. L'homme véritablement heureux dit le bien, voit le bien, fait le bien. En un jour il réunit toutes sortes de biens. En trois ans le Ciel lui envoie infailliblement le bonheur; *Ibidem*, p. 34.

(4) Ils sont en opposition, mais leur action est la même; le mâle et la femelle sont en opposition, mais leurs intentions tendent au même but; tous les êtres de l'univers sont en opposition, mais leur action est de la même espèce; *Wén-yán*, traduit par M. Pauthier, *Chine moderne*, p. 368. Ce serait du panthéisme s'il y avait dans toute la doctrine de Khong-tseu un seul mot sur l'origine et la nature des choses.

(5) C'est au point qu'il n'y a pas de mot dans la langue pour exprimer l'idée de Dieu, et cette lacune a eu, il y a quelques années, une conséquence assez singulière. Dans une communication que sir Henry Pottinger faisait aux mandarins, au sujet du massacre de l'équipage du Nerbudda, il disait que la reine d'Angleterre n'avait aucun autre supérieur que Dieu, et il fut impossible de rendre ce mot en chinois autrement que par le nom de l'Empereur : la traduction disait positivement le contraire du texte, et les mandarins crurent y voir une reconnaissance formelle de l'infériorité des Barbares aux cheveux rouges.

L'imagination, assez richement douée pour échapper à toutes ces causes de compression et d'atonie, ne pouvait d'ailleurs marcher dans sa voie ; un idiome, pauvre jusqu'à la misère, et d'une inflexibilité qu'autoriserait à peine l'embarras des richesses, ne lui permettrait pas de se développer et de créer à sa guise. Quatre cent quatre-vingt-neuf mots, presque tous monosyllabiques, que quelques différences de prononciation et d'accent ne parviennent même pas à tripler (1), composent tout le matériel de la langue. Aucune inflexion ne peut les lier ensemble, et indiquer à l'oreille les rapports que la pensée veut établir entre eux. La syntaxe est une réalité contre laquelle les fictions grammaticales ne prévalent jamais ; le sens seul détermine les préséances : chaque mot prend place selon son droit et se prête avec la même facilité à tous les rôles. C'est toujours l'adjectif qui ouvre la marche ; le substantif lui succède, entraînant le mot qui le régit à sa suite ; puis vient l'adverbe, et le verbe ferme la phrase. Une langue dont la forme et la signification du vocabulaire sont également absolues, où les mots s'agglomèrent comme des atomes, d'après des lois immuables, comprime l'intelligence au lieu de se mettre à son service, et ne devient véritablement personnelle à personne. La parole est alors plutôt une annonce symbolique de la pensée que son expression réelle, et toute une longue vie d'homme suffit à peine pour apprendre à connaître et assembler les signes hiéroglyphiques où elle s'émiette et se décompose (2).

Tous les caractères sont des mots indépendants et complets, et il n'en est pas un seul qui ne peigne aux yeux l'idée qu'il

(1) Il n'y en a que 1445 d'après M. Neumann, *Asiatische Studien*, t. I, p. 16, 20, et M. Pauthier a dit, dans la *Chine pittoresque*, que les 489 mots qu'il reconnaît comme éléments du langage pourraient encore être réduits.

(2) Il y en aurait, selon le P. du Mailla, 9,353 ou 10,516 (*Chou-king*, p. 394) ; mais d'autres sinologues en élèvent le nombre jusqu'à vingt-cinq et même cinquante mille : voy. M. Neumann, *Asiatische Studien*, t. I, p. 4, 14, et Endlicher, *Anfangsgründe der chinesischen Grammatik*, p. XXVI.

représente. On supposerait qu'un idiome tout composé d'images pourvoit d'imagination même les gens positifs et froids, que du moins il rend la poésie plus facile à ceux que la nature a créés poëtes, et il n'en est pas qui leur fasse de plus dures conditions que le chinois. Le mot écrit n'y est pas un élément de la pensée dont l'expression particulière s'efface, et, comme la pierre d'une mosaïque, se conforme modestement à la place qu'il tient dans la phrase : c'est un petit symbole à part, qui forme à lui seul un sens complet et ne concourt à une idée commune qu'après une longue suite d'interprétations secondaires. Lors même que la pensée générale finit par être comprise, elle a perdu dans ce travail d'analyse et de recomposition sa vivacité et sa vertu. La poésie chinoise n'est donc point directe et toute pleine de soleil comme les autres : jamais une imagination émue ne s'y adresse sans intermédiaire à des imaginations sympathiques ; c'est un travail subtil où l'on ne recherche point l'expression naturelle et courant droit au but, en un mot, la plus expressive, mais la plus ingénieuse, celle qui cache l'idée sous un symbole assez agréable à l'intelligence pour qu'elle s'y arrête et se complaise à y chercher quelque chose. La forme y prime réellement le fond, et souvent la pensée-mère disparaît sous la double couche d'images qui la recouvrent. C'est un genre de poésie qui rappelle beaucoup trop ces bonbons lustrés où deux lits de sucre de couleurs éclatantes enveloppent une amande à peu près insipide. On ne paraît poëte qu'à la condition de se consacrer tour à tour à l'invention de chaque expression et de leur sacrifier successivement à toutes la vraie pensée. Le talent consiste surtout en Chine à décomposer ingénieusement les idées et à renchérir sur la rhétorique ordinaire de l'écriture, à imaginer des rapprochements et des combinaisons de métaphores dont n'aurait pu s'ingénier une intelligence naïve. On ne voudrait pas cependant que l'ensemble

fût tout à fait inintelligible, et l'on rend le mot suprême de cette suite d'énigmes plus accessible au lecteur en recherchant de préférence des idées vulgaires et des sentiments sans originalité et sans distinction. « Un autre homme avait une pensée, » est-il dit dans le *Chi-king*, « moi, je l'ai devinée et lui ai donné sa mesure (1). » L'ambition de la poésie chinoise ne va pas au delà : elle pense un peu comme un écho, mais un écho intelligent qui introduirait des variations dans la manière de répéter les paroles qu'il n'a point pensées. Elle n'existe qu'à l'état de peinture, et ce n'est pas seulement la vie, mais la vraisemblance qui lui manque : toutes ses formes sont mal venues ; toutes ses images, contrefaites. On dirait un miroir enchanté par une méchante fée qui donnerait à tout ce qui s'y reflète une nature incomplète et ridicule ; l'homme lui-même n'y est plus qu'un magot. Son idéal est un rébus moral : on l'appelle *Chî*, et c'est un mot formé de deux caractères qui signifient la Parole d'une Maison d'instruction. Aussi l'esprit en est-il essentiellement didactique : c'est une suite de formules plus ou moins réglementaires, comme pourrait être la *Civilité puérile et honnête*, traduite en grands vers et illustrée à toutes les pages. Montrât-il, ainsi que dans le *Chi-king*, de la délicatesse et de la foi en ses paroles, le poëte n'est jamais un homme qui pense et sente réellement avec son sentiment et son intelligence; c'est une autorité constituée, un mandarin qui professe la morale publique et fait le catéchisme *ex cathedra*, avec l'approbation des supérieurs. La forme seule pourrait être plus vivante et lui appartenir en propre, et des règles inflexibles le lient et l'étreignent de toute part. Non-seulement les vers de la même pièce se composent d'un nombre invariable de mots, ordinairement cinq ou sept, mais ils ont une césure fixe, une

(1) Livre Siao-ya, ode Khiao-yen.

rime finale et des consonnances intérieures. Jamais le sens n'enjambe d'un vers sur un autre. Grammaticalement parlant, chacun est complet, et un rapport quelconque, le plus souvent une antithèse, les réunit deux à deux dans une sorte de distique. Chaque strophe a naturellement la même longueur, et toutes commencent par une image habituellement empruntée à la nature qui doit avoir pour pendant une pensée analogue, mais toute métaphysique. A ce parallélisme des strophes, des vers et des pensées, il faut encore ajouter la symétrie d'expression, reproduire dans chaque vers la même construction et mettre à des places correspondantes les mots qui expriment des idées semblables. En Chine, d'ailleurs, la science à laquelle tous aspirent, comme à la seule loi morale et au seul moyen de parvenir dans le monde, est le résultat officiel des connaissances générales (1), et elle réprouve toutes les fantaisies, toutes les originalités; elle condamne toutes les individualités excentriques qui s'écarteraient du sentiment public (2) : en d'autres termes, la poésie est une infraction aux idées reçues et un désordre social, que le Gouvernement doit doublement proscrire (3). Si les candidats aux dignités doivent encore répondre dans les examens à des questions qui les obligent d'en faire un sujet d'étude, il ne s'agit jamais que de la partie technique et savante, de la forme et du métier. On leur donne des vers à composer, mais comme à des manœuvres littéraires, pour prouver qu'ils ont le tour de main : ils sont prévenus que si par impossible on

(1) Perfectionner le plus possible ses connaissances morales consiste à pénétrer et approfondir les principes des actions (c'est-à-dire les prescriptions de la loi) ; *Ta-hio*, par. IV, trad. de M. Pauthier.

(2) On est toujours obligé dans les vues d'ensemble de négliger certains faits particuliers qui s'écartent des usages : ainsi, par exemple, Klaproth a publié, dans l'*Asiatischen Magazin*, t. II, p. 499-506, la traduction d'odes très-anciennes où l'amour proprement dit entre en conflit avec la volonté de la famille.

(3) Tout en admettant en principe l'immobilité proverbiale de la Chine, il faut, même sur ce point, faire aussi quelques réserves. Ainsi, par exemple, il y a d'incontestables différences d'esprit et de forme entre le *Chi-king*, les odes du siècle des Thang, et le *Si-kang-ki* (Histoire du Pavillon oriental), que l'on regarde aujourd'hui comme le chef-d'œuvre de la poésie lyrique chinoise.

trouvait quelque chose dedans, ils seraient dédaigneusement mis hors de concours.

Un poëte véritablement poëte, et une langue flexible qu'il colorerait de ses pensées et animerait de ses sentiments, ne satisferaient pas encore aux premières nécessités du Drame : il faut avant tout des personnages dramatiques, de vrais hommes, pensant par eux-mêmes et manifestant leur caractère par des actes, et en Chine cette forme complète de la vie est impossible. Le despotisme du Gouvernement y absorbe tous les individus : chacun n'est plus qu'une infiniment petite partie du peuple, un simple administré que l'État défraye de tous ses devoirs : l'ordre public fait la moralité de tous les citoyens. Ce ne sont pas même seulement des formules écrites qui règlent la pensée et les sentiments, qui par exemple obligent un Chinois de répartir également son amour entre toutes ses femmes sous peine de cinquante coups de bambou ; il resterait alors un droit d'application et d'interprétation, une sorte d'initiative et de marge, une ombre de liberté : ce sont des habitudes universelles qui s'étendent à tous les actes, à tous les détails de la vie, et ne laissent à peu près rien d'indéterminé et de variable que l'heure de la naissance et le moment précis de la mort. Tout ce qui dérange le statu-quo, lors même que par impossible il en sortirait quelque bien, serait toujours une perturbation et le plus souvent un crime (1). L'action, cette première nécessité de toute œuvre dramatique, est en elle-même déjà un mal (2) : les mandarins ont compris que leur gouvernement ne supporterait pas

(1) Les moralistes le répètent sur tous les tons. Tsi (Confucius) disait : Les oiseaux connaissent leur place, l'homme ne serait-il pas l'égal des oiseaux? *Ta-hio;* dans Morrison, *Horae sinicae*, p. 24. Il vaut mieux être chien et vivre en paix, que d'être homme et de vivre au milieu de l'anarchie; Maxime populaire; dans Davis, *La Chine ouverte*, t. II, p. 110, traduction française.

(2) Plus on se hâte de démêler un écheveau de fil, plus on l'embrouille; Proverbe chinois; dans du Halde, *Description*, t. II, p. 96. La seule chose que je craigne, c'est d'agir; *Tao-te-king*, l. II, ch. LIII, p. 194, trad. française : voy. aussi p. 125, note 1.

le moindre mouvement, et il faut se comporter en leur pays, comme dans la chambre d'un malade, recouvrir la lumière d'un abat-jour, parler par signes (1) et retenir son haleine. Un Chinois avisé ne doit même jamais désirer un bonheur quelconque; si malheureux qu'il fût déjà, il aggraverait encore son malheur. C'est Tchou-hi, l'auteur d'un des systèmes philosophiques les plus populaires, qui le lui enseigne : « Le sage se procure par l'absence de tous désirs, un repos et une tranquillité parfaite. » Si cependant le malheur voulait qu'un Chinois se sentît réellement désirer quelque chose, d'autres moralistes fort autorisés et non moins obéis, lui conseilleraient dans son intérêt de ne jamais contenter tout à fait sa passion pour la goûter plus à son aise (2), et ne point s'enivrer de son plaisir (3). Le physique lui-même a perdu son individualité : on écrase sans pitié les pieds des jeunes filles, non, comme on l'a cru, pour les forcer de percher sur un fauteuil et leur infliger à perpétuité une oisiveté aristocratique, mais pour les rendre plus uniformes, pour leur donner également à toutes le même babil de perruche, la même nonchalance câline, et une allure à la fois gracieuse et embarrassée qui ressemble plutôt aux sautillements d'un oiseau qu'à la démarche modeste et un peu glissante d'une femme naturelle. Les hommes n'ont pas manqué de se procurer aussi une difformité générale : toutes les petites différences de chevelure qui auraient pu les distinguer sont soigneusement rasées; ils ne gardent qu'une longue mèche qui leur sort du haut de la

(1) Plus un homme fait de progrès dans la vertu, plus il ménage ses paroles; dans du Halde, *Description*, t. II, p. 111. Les grosses cloches sonnent rarement; les tonneaux pleins ne rendent aucun bruit; dans les *Lettres édifiantes*, t. XXVI, p. 95. Le pêcher ni le prunier ne parlent point, mais ils donnent des marques de ce qu'ils valent; *Ibidem*, p. 116. Le tan ne vit que d'air et de poussière; y a-t-il un animal plus indépendant? Cependant son cri le trahit, et il devient la proie du tang-lang; dans du Halde, *Description*, t. II, p. 111.

(2) Ne contentez jamais tout à fait un désir et une inclination; vous y trouverez plus de goût, et le plaisir sera plus piquant; *Traité de morale par un Chinois;* dans du Halde, *Description*, t. III, p. 181.

(3) Une passion satisfaite est une espèce d'ivresse : le remède consiste dans deux mots, *ke ki,* vaincs-toi toi-même; dans du Halde, t. II, p. 48.

tête comme un ruban destiné à les suspendre (1). Il n'est pas jusqu'à ce singulier idéal de leurs paravents, qu'ils ne soient à peu près parvenus à réaliser dans leur propre personne, on ne sait trop par quel maquignonnage et quels habiles croisements. Ils ont la tête ronde, de larges oreilles bien détachées, de longs yeux bridés et relevés en pointe, un nez aplati comme sous un coup de poing, une bouche grimaçante à la fois joviale et perfide, de petits bras bien disproportionnés et le gros ventre replet d'un viveur de quarante ans. Mais leur triomphe est dans les gestes; ils sont gauches, pointus et parfaitement chinois. Si par impossible quelques menus détails de conformation étaient encore restés trop individuels, ils les dissimuleraient sous des vêtements assez flottants pour sembler vides et assez papillotants pour éblouir et empêcher le regard d'y rien reconnaître. De pareils êtres ne sont plus des personnes; ils peuvent même se vendre eux et leurs enfants comme des choses, et, si l'habitude n'était toute-puissante en Chine, on ne comprendrait pas qu'ils se fussent obstinés à porter des noms propres au lieu de prendre des numéros. Malgré l'aristocratie des mandarins et ses différents degrés, il n'y a pas même de classes réellement distinctes, ayant au moins une physionomie propre et des habitudes à part. Les dignités s'acquièrent dans des concours où l'on ne fait montre que de science morte et de mémoire : la capacité elle-même n'a point, comme diraient les Allemands, de caractère subjectif, et le mérite se résume dans une somme un peu plus considérable de lieux communs. D'ailleurs, le Gouvernement donne à l'athéisme qu'il professe en action l'esprit impitoyable et la forme d'une théocratie, et quand il en est arrivé à cet excès de brutalité, le despotisme ne peut durer, même en Chine, qu'à la condition d'être tempéré par une démocratie extrême.

(1) Ce ridicule usage est déjà mentionné dans le *Chi-king*, l. I, od. IV, str. 1.

Aussi les catégories n'existent-elles, à proprement parler, que sur le papier et dans la couleur des boutons. Aucune position n'est assez définitivement acquise pour ne pas être abaissée de plusieurs degrés par un acte de bon plaisir ; aucun rang n'est assez élevé pour garder un mandarin d'une correction corporelle, et après l'avoir reçue avec la dignité convenable, il reprend ses insignes et retourne vaquer à ses fonctions.

Cette civilisation si originale comportait cependant une sorte de poésie lyrique : le tout était de la faire bien didactique et bien savante, en un mot belle comme de la prose. Mais le Drame littéraire, ressemblant même de loin à celui qui s'est développé chez presque tous les peuples civilisés aussi régulièrement qu'un phénomène d'histoire naturelle, y était tout simplement impossible. Ce n'est pas seulement la vie individuelle qui manque en Chine de signification et de valeur : quand l'homme n'est qu'un administré, un atome impersonnel de la chose publique, l'histoire elle-même devient un mot vide de sens. Les événements se succèdent, mais ils ne se suivent plus : lorsque le temps amène des changements réels dans la position des personnes et dans la situation des choses, c'est l'Humanité qui tourne avec la terre, ce ne sont pas les individus qui marchent. L'Empereur n'aspire qu'à continuer ses prédécesseurs et dissimule de son mieux la suture ; ses ministres sont tenus de n'avoir aucune idée à eux, ils s'effacent respectueusement derrière les instincts du peuple et en laissent passer toutes les conséquences. A voir l'incessant renouvellement des mêmes faits et leur indépendance les uns des autres, on pourrait même croire qu'aucune loi d'en haut ne les relie non plus ensemble, et qu'ils sont produits par une sorte de puissance mécanique à jet continu qui les reproduit perpétuellement comme dans un même moule. Chez un peuple si bien ordonné, où tout est symétri-

quement équarri, on chercherait en vain un homme à part, dont l'énergie et la volonté aient jamais prévalu sur les usages et modifié l'ordre naturel des choses : ses passions elles-mêmes eussent été une révolte contre la civilisation publique, et ses souffrances sembleraient une expiation trop méritée pour exciter la moindre pitié. Il n'y a pas d'autres héros de tragédie possibles que des échappés de petites-maisons ou des forçats imprudemment libérés. La responsabilité capitale, que, malgré sa complète innocence, une famille entière peut encourir à chaque instant (1), oblige d'ailleurs de faire du mépris de la vie un principe de moralité vulgaire, qu'on apprend avec les autres : une mort violente ne semble plus un malheur assez terrible pour devenir sympathique, et cesse d'impressionner assez vivement pour rendre une tragédie imaginaire agréable.

Toute représentation réelle du monde, tout spectacle des prétentions d'un individu à devenir quelque chose par lui-même, renferme au contraire un élément profondément comique. C'est en vain qu'il s'agite, se tracasse, se pousse en avant; on n'arrive en Chine que dans les règles, et le dénoûment confirme par un insuccès complet les ridicules qu'il s'est donnés durant toute la pièce à la sueur de son front. Seulement cette comédie très-enfantine a des conditions particulières d'existence. D'abord, l'imagination y est sévèrement interdite : le monde, disent les poëtes, est un vaste théâtre où se joue une longue comédie (2), et ils en détachent quelque scène bien accréditée qu'ils transportent sur leurs tréteaux. Les innovations les plus heureuses iraient à l'encontre de leur but; la vraie pensée d'une œuvre dramatique est, d'après les théoriciens eux-mêmes, de présenter les plus nobles enseignements de l'histoire à ceux qui

(1) Ainsi, par exemple, quand sous l'impression d'une injure quelconque, on se tue en léguant sa vengeance au Gouvernement, l'auteur du fait qui a provoqué le suicide est exécuté à son tour, et toute sa famille partage son supplice.

(2) *Iu-kiao-li*, épigraphe du ch. I.

ne savent pas lire (1). L'auteur se borne à choisir une historiette incontestable, puis il la dialogue telle quelle, sans se permettre de l'arranger, d'y introduire plus de mouvement ou d'intérêt, d'en relever la platitude par aucune circonstance de son fait. Rien ne peut clocher sous le gouvernement des mandarins : il est donc bien inutile de changer les détails qui plairaient moins au public, c'est à lui de conformer ses sentiments à la réalité des choses. La sagesse chinoise l'a déclaré de toute éternité : « Ce que le peuple juge digne de récompense et de punition est ce que le Ciel veut punir et récompenser. Il y a une communication intime entre le Ciel et le peuple (2) », et naturellement le peuple est représenté par les mandarins. L'auteur promène au besoin ses personnages du nord au midi, et de l'orient au couchant ; les enfants du premier acte peuvent mourir de vieillesse au dernier ; parfois même plusieurs actions se mêlent et s'enchevêtrent tellement les unes dans les autres qu'on ne sait plus trop quel est le vrai sujet de la pièce : cela ressemble plutôt au jeu d'enfants qui contreferaient l'histoire sans discernement et sans intelligence, qu'à une œuvre littéraire. On ne prend pas même la peine de mettre un voile sur la grossièreté des sentiments, quand la réalité exige qu'ils soient naïvement grossiers : ainsi, au moment d'acheter un emploi de sergent judiciaire, Tchang-lin se dit confidentiellement à lui-même, dans l'*Histoire du Cercle de craie :* « Ma sœur, prends garde à toi..... si quelque accusation t'amène devant le tribunal, aussitôt que je t'aurai aperçue, je veux t'enlever la peau des épaules à coups de bâton (3), » et une accusation injuste l'y amène. C'est dans toute la force du terme un théâtre puéril, qui malgré ses deux mille années d'existence

(1) Bazin, *Théâtre chinois*, p. XXVIII ; Morrison, *A Dictionary of the chinese language*, P. III, t. V, s. v. DRAMA.

(2) *Kao-yaomo*, par. VII ; dans M. Pauthier, *Livres sacrés de l'Orient*, p. 56.

(3) P. 24 ; trad. de M. Stanislas Julien.

est resté assez primitif pour n'avoir pas même inventé un seul de ces caractères grotesques en possession d'égayer le public, qui se retrouvent presque à l'origine de tous les autres. Il y a bien deux personnages comiques qui reparaissent quelquefois sans une nécessité bien absolue, et ont, chacun, une spécialité de ridicule (1); mais le nom particulier qu'ils conservent toujours est comme celui des autres rôles plutôt un nom d'emploi que la personnification d'un caractère : une excentricité si marquée eût été trop contraire aux coutumes. De pareilles pièces ne pouvaient être écrites qu'en prose : les recherches d'expression et les affectations de pure forme, indispensables à une bonne versification, auraient contrasté d'une manière trop choquante avec le terre-à-terre des sentiments et la vulgarité des idées. Lors même qu'un dramaturge, plus réellement poëte et moins obstinément attaché aux usages, introduisait dans ses pièces de l'élévation et de la noblesse, les images obscures et les allusions à une foule de choses connues seulement des lettrés, qui constituent la poésie, le forçaient de s'en abstenir. Des œuvres destinées à une foule ignorante ne comportent que des expressions simples, allant droit au but, que l'on comprenne pour ainsi dire au vol, sans avoir besoin de prendre son temps. Cette nécessité de se mettre à la portée des intelligences de bas étage obligeait aussi de donner la langue commune à tous les personnages (2) et de les maintenir le plus possible dans le ton de la conversation ordinaire (3). Souvent cependant le réalisme de la représentation fait oublier le prosaïsme habituel du langage : quand la situation vient à s'élever, l'expression reste en rapport avec les idées, et l'on emploie un style factice qui tient une sorte de milieu entre la familiarité de la conversation et l'élégance des formes littéraires (4). Si, comme l'a observé un

(1) Tseng est un personnage enjoué ou immoral, et Tcheou est vulgaire ou difforme.

(2) Le *Kouan-hoa*.

(3) Le *Siao-choué*.

(4) Ce style a aussi un nom particulier qui en indique la nature, *Pan-wen-pan-sou*.

très-bon juge (1), le style se rapproche dans quelques drames historiques des habitudes de l'histoire, c'est qu'ils ont été composés d'après des livrets populaires à grandes prétentions, et ont conservé à leur insu des formes plus ambitieuses et plus littéraires.

Quand par un attachement opiniâtre aux anciens usages ou des corruptions incessantes, le langage usuel diffère de l'idiome littéraire, il ne peut, même en Chine, rester immuable pendant une longue suite d'années. Aucun chef-d'œuvre ne le fixe et ne sert de modèle à personne ; une foule de mots usés tombent insensiblement en désuétude, et de nouvelles expressions plus significatives ou plus justes, quelquefois seulement plus neuves, les remplacent. Sous l'influence irrésistible du temps, le kouanhoa se modifiait un peu chaque jour (2), et lorsque les vieilles comédies n'étaient plus parfaitement intelligibles, les acteurs qui en faisaient leur gagne-pain, étaient forcés de renouveler leur répertoire (3). Les variations de la langue eussent donc suffi pour empêcher les premiers drames de parvenir jusqu'à nous, et nous ne pourrions plus en juger sur pièces ; mais à cette raison qui tient à la nature des choses, s'en joint une autre, beaucoup plus puissante en Chine, une raison de gouvernement et d'habitude. Comme partout, les comédies primitives y étaient mêlées de pantomimes et de danses, dont une musique expressive marquait la cadence ; elle faisait, pour ainsi dire, corps avec la pièce, et à l'avénement de chaque dynastie, il se fait un changement politique dans l'esprit et le ton de la musique. Les

(1) Bazin, *Journal asiatique*, IVe série, t. XVII, p. 167.

(2) Encore maintenant dans les provinces où l'on parle un dialecte particulier, les acteurs ne répètent pas leur rôle tel qu'il est écrit dans la pièce ; ils le transposent et l'approprient aux habitudes de leur public.

(3) On a remarqué que les écrits en langue vulgaire disparaissaient au bout de quelques siècles. Quand un ouvrage de ce genre mérite d'être conservé, on substitue le littéral (*sic*) au vulgaire... l'idiome savant (wen) tel qu'il est dans les auteurs, à l'idiome vulgaire (sou), qui se trouve dans l'ouvrage ; Bazin, *Grammaire mandarine*, p. XI.

anciennes pièces n'étaient plus que des vieilleries, devenues surannées le jour de la révolution, et trop suspectes, au moins de fidélité rétroactive, pour ne pas être mal vues des parvenus de la nouvelle dynastie. Lors donc qu'on eût accordé plus d'attention en Chine aux choses du théâtre, les monuments essentiels manqueraient, et ce ne serait que par des inductions, à la vérité assez faciles, que l'on pourrait, sinon reconstituer l'histoire de la Comédie, du moins en retrouver les traits les plus saillants.

D'abord elle était sans doute aussi sur les bords du Fleuve jaune la représentation de quelque grand anniversaire, et il s'en est conservé un dernier reste dans cette Fête du labourage que l'Empereur célèbre tous les ans en conduisant lui-même la charrue, accompagné de quatre vieillards. L'origine en remonte à une époque naïve, certainement bien reculée, où l'exactitude de la représentation passait avant le plaisir du spectacle, puisque les vingts musiciens qui participent à la cérémonie, n'y tiennent encore que des instruments d'agriculture. La musique ne tarda pas cependant à prendre dans ces représentations un rôle assez dominant, pour que les écrivains attribuent l'invention de la Comédie elle-même à deux Empereurs, séparés par une longue suite d'années (1), qui n'en avaient probablement inventé ou plutôt promulgué que la musique. La danse ne pouvait se maintenir au théâtre : ses mouvements sautillants et les entrelacements de ses figures répugnaient trop essentiellement à la gravité et à la pruderie de la civilisation chinoise pour qu'on ne l'ait pas peu à peu bannie de la scène. Mais la musique concourait pour une part si capitale à l'agrément de la pièce (2),

(1) L'un, Wen-ti, commença de régner en l'an 581 de l'ère chrétienne, et l'autre, Hiouen-tsong, seulement en 720.

(2) Le goût de la musique, même purement instrumentale, s'était déjà développé à une époque bien antérieure : voy. Meng-tseu, l. II, p. 42, trad. de M. Stanislas Julien. Le désir de la musique est le second des cinq désirs ; il vient immédiatement après le désir de l'amour ; *Avadânas*, t. I, p. 133, note 2 ; d'après le *San-thsang-fa-sou*, l. XXIV, fol. 6.

qu'on y introduisit peu à peu des intermèdes de chant (1), qui n'en changèrent ni la nature ni la forme. Ils restèrent des morceaux épisodiques qu'on insérait un peu au hasard comme dans nos opéras-comiques : quelquefois même les paroles ne tenaient pas à l'action ou répétaient textuellement ce qu'on avait déjà dit en prose (2). La plupart des acteurs étaient trop malappris et trop insuffisants pour qu'on leur confiât une partie quelconque dans ces petits concerts : c'étaient des solos qu'on réservait habituellement au plus habile, à celui qui jouait le premier personnage (3), lors même que, par ses sentiments, sa position et son âge, ces airs variés ne convenaient nullement à son rôle (4). En cela seulement l'Art avait vaincu l'instinct grossier d'une imitation réelle.

Il n'existe aucun édifice public, régulièrement consacré à la représentation des pièces de théâtre (5), et ce n'est point, ainsi qu'on l'a dit avec une grande légèreté (6), parce qu'elles sont

(1) On a conservé les noms de trente-six musiciens qui ont composé de la musique pour le théâtre sous la dynastie des Youên, et une table des anciens airs, de la dynastie des Kin, employés dans les comédies, en indique jusqu'à 519 ; *Journal asiatique*, IVe série, t. XVII, p. 163.

(2) *Histoire du Cercle de craie*, p. 4 ; *L'Orphelin de la Chine*, p. 98.

(3) Selon M. Bazin, *Théâtre chinois*, p. XXX, il n'y aurait dans chaque pièce qu'un personnage qui chante, et il remplirait un rôle à part, analogue à celui du Chœur chez les Grecs, mais bien supérieur. C'est beaucoup trop grandir la comédie chinoise que d'y chercher une théorie quelconque, et le fait lui-même n'est pas exact. Teou-tien-tchang et Teou-ngo chantent également dans *Le Ressentiment de Teou-ngo*, et dans *Les Intrigues d'une soubrette*, Fan-sou et Pé-min-tchong sont tous deux des personnages chantants.

(4) Ainsi, par exemple, c'est le vieux Tchang-i dans *La Tunique confrontée*, et dans l'*Histoire du Cercle de craie*, le redoutable Pao-tching rend son arrêt en vers.

(5) M. Milne a même dit d'une manière beaucoup plus absolue : Il n'y a point chez les Chinois d'édifices permanents sous le nom de théâtre (*Vie réelle en Chine*, p. 193, trad. française), et cette opinion avait déjà été soutenue par Abel Rémusat, *Journal des Savants*, janvier 1818, p. 271, et par M. Davis, *Saou-seng-uhr, or An Heir in his old age*, p. X. Mais d'après le témoignage positif de Grosier, *Description générale de la Chine*, p. 719, nous dirions plutôt avec M. Neumann : Les théâtres réguliers sont repoussés comme les maisons de débauche dans les lieux les plus écartés des villes; *Nouveau Journal asiatique*, t. XIV, p. 61. Peut-être, même avec cette restriction, n'est-ce entièrement vrai que pour les provinces du Sud. Timkovski parle d'une Rue des Théâtres, à Péking, où l'on en compterait jusqu'à six, jouant presque tous les jours, de midi jusqu'au soir; *Voyage à Péking*, t. II, p. 175.

(6) Une telle institution est trop en opposition avec les lois, les usages et les préjugés nationaux pour pouvoir jamais s'y établir; Abel Rémusat, *Journal des Savants*, 1818, p. 28. Non-seulement les murs des maisons bourgeoises sont souvent tapissés de longues bandes de papier représentant des scènes de comédie, mais les historiens ap-

défendues par les lois et contraires aux usages, aucun amusement n'est plus cher au peuple chinois : il n'y a point de foire (1), de mariage (2), de festin solennel (3), ni même d'anniversaire ayant conservé un caractère religieux (4), où le plaisir ne soit complété par le spectacle de quelque drame. Lors des fêtes publiques (5), il se trouve presque toujours des acteurs qui, dans l'espérance de quelque lucre, construisent avec la permission des mandarins qui ne la refusent jamais, un théâtre éphémère au milieu d'une grande rue (6) ; quelquefois même ils l'élèvent sans façon dans l'intérieur d'une pagode (7), et l'Empereur ne croit pas compromettre sa dignité et blesser les convenances en jouant lui-même la comédie avec ses intimes (8). S'il n'y a point de théâtres permanents, c'est que les premières pièces avaient été représentées en plein air pour l'amusement particulier de quiconque y voulait chercher son plaisir : le Gouvernement était encore trop neuf et trop malhabile pour songer à en faire une école de mœurs, et par fidélité aux anciennes coutumes, il s'est ensuite abstenu d'intervenir, même pour contenir leurs plus grandes licences. Le théâtre, dressé sur des tréteaux comme dans

pellent les représentations dramatiques *les joies de la paix et de la prospérité*, et la poésie emprunte au théâtre des allusions et des images. Ainsi, nous lisons dans *L'Orphelin de la Chine*, p. 59, trad. de M. Julien : Tout ce qui se passe sur cette scène mouvante, dont la musique nous berce et nous captive, ressemble à un rêve passager. Vous tournez la tête, et déjà la vieillesse a éteint votre ardent courage.

(1) Dès qu'on ouvre un marché quelque part, dans le plus petit des hameaux, si une troupe de comédiens arrive et que les acteurs montent sur la scène pour jouer le Pi-pa-ki, c'est à qui viendra les entendre ; Mao-tseu, cité par l'éditeur chinois du *Pi-pa-ki*, p. 7, trad. de M. Bazin.

(2) Du Halde, *Description de l'empire de la Chine*, t. III, p. 137.

(3) Voy. Grosier, *Description générale de la Chine*, p. 646.

(4) Davis, *The Chinese*, t. II, p. 185.

(5) Notamment le vingt-septième jour du douzième mois, qui est consacré au dieu du feu.

(6) On les appelle *Hi-thai*, Constructions pour les comédies : voy. la description qu'en a donnée la *Revue des Deux-Mondes*, 1840, 15 septembre, p. 851 et suivantes. Un manuscrit de la Bibliothèque impériale, intitulé *Wan-cheou-ching-tien*, contient une description figurée des fêtes qui eurent lieu à l'anniversaire de la naissance de l'Empereur, et des théâtres forains ressemblent beaucoup à ceux que l'on dresse en pareille circonstance sur l'Esplanade des Invalides.

(7) De Guignes, *Voyage à Peking*, t. II, p. 321 ; Milne, *Vie réelle en Chine*, p. 193.

(8) Dans un volume chinois de la B. I., intitulé *Recueil historique des principaux traits de la vie des Empereurs*, Tchoang-tsong est représenté jouant la comédie sur un théâtre ; *Journal des Savants*, 1842, p. 268, note.

les plus pauvres barraques de nos foires, était si étroit que les acteurs montaient toujours pour entrer sur la scène et descendaient pour en sortir (1). Afin de ne pas embarrasser le passage, il avait fallu, contre toute vraisemblance, réserver une des deux ouvertures pratiquées dans la toile du fond aux entrées, et l'autre aux sorties (2). Plus tard, les nécessités de la mise en scène obligèrent d'en inventer une troisième ; mais pour ne pas déroger à un usage déjà sanctionné par le temps, on ne la fit servir qu'aux personnages surnaturels (3).

Quand un acteur veut se parler à lui-même, il tourne le dos à ses interlocuteurs et crie aussi haut qu'il lui plaît : les autres personnages ont compris qu'ils ne peuvent plus l'entendre (4). On devient un cavalier en prenant une houssine ou les courroies d'une bride ; s'il s'agit de représenter les remparts d'une ville, trois ou quatre figurants se couchent l'un sur l'autre dans un coin du théâtre. On passe dans une autre pièce en faisant le geste d'ouvrir une porte et en levant le pied comme pour en franchir le seuil. Pour transporter une armée entière dans une province éloignée, le procédé est aussi simple : le général fait plusieurs fois le tour de la scène au bruit d'une musique bien retentissante et annonce au public qu'il est arrivé. Pour tout décor le théâtre est habituellement drapé de rideaux rouges, et meublé d'une table et de quelques chaises. On compte pour le reste sur l'imagination des spectateurs : seulement, quand la chose n'est pas suffisamment claire, on leur explique qu'ils voient une ville, une forêt vierge ou une armée innombrable, et il n'est pas même nécessaire d'enlever la table ni les chaises. Un peuple qui croit effrayer ses ennemis avec les lions menaçants de ses étendards, et ne craint plus les bancs de corail lors-

(1) Entrer en scène se dit *Chang*, Il monte, et Sortir, *Hia*, Il descend.

(2) De Guignes, *Voyages à Peking*, t. II, p. 322.

(3) On l'appelle *Kouei-men*, littéralement, Porte des démons.

(4) *Pei-yun*, Aparté, signifie littéralement, Parler en tournant le dos.

qu'il a peint des yeux bien ouverts sur la quille de ses jonques, fait lui-même la couleur locale des pièces qui l'intéressent, et dispense les entrepreneurs de ses plaisirs de tous les trompe-l'œil de notre mise en scène. Ses concessions ont cependant des limites : il n'entend pas être triché sur la ressemblance matérielle des personnages. Quand la tradition l'exige ainsi, il faut les barbouiller de peintures bizarres et leur composer un visage d'une laideur historique (1). La partie des habits surtout est traitée avec une conscience d'antiquaire; on les coupe sur le patron de la bonne faiseuse du temps; on les chamarre d'or et d'argent; on les lustre et on les pomponne comme une gravure de modes. Pour ce public d'enfants graves l'exactitude et le brillant du costume sont une garantie de la vérité du personnage (2). Autrefois le directeur du spectacle venait raconter succinctement les événements antérieurs, et expliquer toutes les circonstances qui rendaient le sujet plus facile à comprendre (3); mais cette narration a pris aussi avec le temps une forme dramatique : souvent même les interlocuteurs reparaissent dans la pièce pour leur propre compte, et le prologue (4) n'est plus en réalité qu'un premier acte qu'aucun caractère essentiel ne distingue des autres. Car ces coupures de la représentation, si contraires à la vérité des faits, se trouvent déjà en Chine (5), quoique par extraordinaire des règles positives n'en aient point fixé le nombre (6), et comme elles ne sont le plus souvent né-

(1) *Revue des Deux-Mondes,* 1840, t. III, p. 853.

(2) Le principe de la civilisation ne permet pas d'aller au delà de ces généralités extérieures et d'individualiser les différents acteurs par des masques. Ils sont exclusivement réservés aux personnages que leurs crimes ont mis au ban de la société chinoise, aux chefs de voleurs et aux scélérats; du Halde, *Description de l'empire de la Chine,* t. III, p. 342.

(3) Cette ancienne forme se trouve même encore dans l'*Histoire du luth* (Pi-pa-ki), et le Dr Nott a dit, dans son édition du *Gull's hornbook,* de Decker, p. 56, note : In the chinese plays which I have witnessed at Canton... a sort of dumb-show man stands forth between the acts, holding up a board on which is inscribed the business of the act about to commence.

(4) *Sié-Tseu,* littéralement, Ouverture.

(5) Le nom chinois des Actes, *Tché*, signifie Coupure.

(6) Il y a assez ordinairement quatre actes;

cessitées ni par la lassitude du public ni par la fatigue des acteurs, il y faut voir des restes d'anciens usages tombés en désuétude. D'abord sans doute on mêlait aux comédies des intermèdes de danse ou de musique, peut-être même de scènes bouffonnes, qui s'entrelaçaient dans l'action sans avoir d'autre lien avec elle que le caprice momentané des acteurs (1).

Des documents, malheureusement bien vagues, reportent l'origine du théâtre chinois jusqu'au neuvième (2) ou même au dix-huitième siècle avant l'ère chrétienne (3); mais des sinologues fort autorisés lui refusent aujourd'hui une antiquité aussi considérable et ne reconnaissent plus à la comédie sérieuse (4) qu'une date de cinq à six cents ans (5). Ramenée à

mais les exceptions sont nombreuses : l'*Histoire du Pavillon de l'Occident* (Si-siang-ki), en a seize dans la traduction très-infidèle sous ce rapport de M. Bazin, et l'*Histoire du luth*, vingt-quatre ou même, selon l'éditeur chinois, quarante-deux.

(1) Sanchez, qui était allé deux fois en Chine, a dit dans son *Relacion de las cosas particulares de la China*, resté manuscrit : Van saliendo personages y escenas diferentes, y mientras unos representan, otros duermen ó comen, ó tratan cosas morales, y de buen exemplo, pero envueltas en otras no tales y de gentilidad; dans Pellicer, *Tratado historico sobre el origen y progresos de la comedia*, P. I, p. 34 : voyez aussi Bruguière de Sorsum, *Lao-seng-eul*, p. 19.

(2) Siouen-wang, de la dynastie des Tcheou (827 ans avant l'ère chrétienne), fut engagé à éloigner de la cour des comédiens dont les représentations paraissaient dangereuses pour les bonnes mœurs; Cibot, *Mémoires concernant les Chinois*, t. VIII, p. 228; Grosier, *Description générale de la Chine*, p. 718.

(3) Tching-Thang, fondateur de la dynastie des Chang (1768 ans, avant J.-C.), fut loué pour avoir proscrit les jeux de la scène; Cibot, *Mémoires concernant les Chinois*, t. VIII, p. 228. Selon d'autres sinologues, la troisième dynastie ou dynastie des Chang n'aurait commencé que vers l'an 1122 avant l'ère chrétienne. Il paraît seulement certain que dès le temps de Kong-tseu, on représentait, même devant l'Empereur, des pièces d'un genre très-immoral; *Mémoires concernant la Chine*, t. XII, p. 186.

(4) C'est l'expression dont se servent les sinologues : Die Anfänge des Dramas verlieren sich im Dunkeln, wie die des Romans, und man weiss nur, dass es schon unter den beiden vorhergehenden Dynastien (celle des Youên) Bühnenstücke, doch wahrscheinlich noch keine von der ernsteren Gattung gegeben hat; Schott, *Entwurf einer Beschreibung der chinesischen Literatur*, p. 118. Je persiste à croire que les dynasties antérieures à la dynastie mongole n'avaient que des drames burlesques, des bouffonneries, des farces, et que le siècle des Youên a produit les premières comédies du genre sérieux; Bazin, *Journal asiatique*, série IV[e], t. XVII, p. 167. Ce serait, d'après ce savant sinologue, Hiouen-tsong qui aurait introduit le premier dans une pièce régulière tous les éléments du poëme dramatique; *Chine moderne*, p. 393.

(5) Les savants ne s'accordent pas entièrement sur l'époque de la dynastie des Youên, comme on appelle en Chine la famille de Tchinghis-khan, et ne restent pas toujours d'accord avec eux-mêmes. Selon M. Davis, *Laou-seng-uhr*, p. XXXII, elle aurait régné de 1260 à 1333; selon M. Bazin, *Le siècle des Youên*, p. 5, de 1260 à 1368, et de 1279 à 1378, *Pi-pa-ki*, p. 6; selon M. Julien, *Histoire du Cercle de craie*, p. VII, de 1259 à 1368, et de 1260 à 1341, *L'Orphelin de la Chine*, p. VIII; selon M. Magnin, *Jour-*

ces termes, la question serait insoluble et perdrait à peu près tout son intérêt : ce qui nous importe surtout, c'est l'histoire des formes dramatiques, et il est impossible de déterminer par aucune raison valable le point précis où ce qui n'était d'abord qu'un amusement populaire change de nature et devient une œuvre littéraire. Au reste, à défaut de renseignements plus authentiques, on trouve encore dans les formes perfectionnées du théâtre moderne des parties si grossières qu'à moins de méconnaître la torpeur de la civilisation chinoise et la lenteur de ses progrès, il faut leur attribuer un très-grand âge. La scène passe en un clin d'œil du ciel aux enfers, puis revient incontinent sur la terre (1); les dieux et les animaux interviennent pêle-mêle comme dans un conte d'enfants (2). On ne prend point la peine de préparer les situations; c'est l'affaire du livret, et on le suit au hasard (3) : parfois même on y introduit bénévolement des invraisemblances ridicules. Dans *La Chanteuse*, par exemple, un voyageur demande à un aubergiste de lui amener des chanteurs qui le divertissent, l'aubergiste répond : Je vais en chercher, et, sans laisser à personne le temps de prononcer une seule parole, rentre immédiatement en disant : J'ai l'honneur d'annoncer à votre excellence que les

nal des Savants, 1842, p. 578, de 1138 à 1341, et à 1378; *Ibidem*, 1843, p. 36.

(1) Dans *L'Avare* (Khan-tsien-nou), par exemple, la première scène se passe dans le ciel, et la seconde sur la terre : nous pourrions citer également *Le Songe de Liu-thong-pin*, *La Transmigration de Yo-cheou* et *La Déesse qui pense au monde*.

(2) Dans l'*Histoire du luth*, il y a un Génie de la montagne, un singe et un tigre qui, touchés de la piété filiale de Tchao-ou-niang, terminent pendant son sommeil le tombeau de ses beaux-parents que la misère la forçait de construire de ses propre mains; *Pi-pa-ki*, p. 192-193.

(3) Encore maintenant les acteurs nomades qui sont appelés à jouer pendant les banquets, en remettent un à chaque convive; mais ce n'est plus qu'un programme réduit aux faits essentiels, qui laisse une grande marge au directeur de la troupe. En voici un que Parke a recueilli dans son *Historie of the great and migthie kingdome of China*, p. 207 : In times past there was in that countrie manie migthie and valiant men; but amongest them all, there was in particular three brethren that did exceede all the rest that euer were in mightinesse and valiantnesse. The one of them was a white man, the other was ruddish or hie coloured and the thirde blacke. The ruddish being more ingenious and of better industrie, did procure to make his white brother king, the which judgement was agreeable unto the rest. Then they altogether did take away the kingdome from him that did at that time raigne, who was called Laupicono, an effeminate man and verie vicious.

chanteurs sont arrivés (1). Au lieu de resserrer les faits et de les concentrer autour de quelques situations dominantes, on permet au sujet de s'étaler tout à son aise et de serpenter dans des longueurs interminables. Il y a des représentations qui durent jusqu'à dix jours consécutifs (2) ; on dort et l'on mange comme on peut dans les entr'actes, et les jours où le public est pressé de retourner à ses affaires, les acteurs sautent à pieds joints aux beaux endroits, sans s'inquiéter de la liaison et de la logique des événements (3). Toutes les pièces sont plaquées çà et là de morceaux de musique, et on ne cherche pas à les légitimer au moins par une situation plus musicale. Quelquefois même ces éclats de poésie et de gaieté sont un contre-sens complet : ainsi dans l'*Histoire du Cercle de craie* une pauvre femme, injustement accusée d'avoir empoisonné son mari, répond en chantant au magistrat qui l'interroge très-sérieusement en prose. L'excuse ne paraît pas suffisante, et elle est condamnée à recevoir la bastonnade ; ses chants s'arrêtent pendant l'exécution de la sentence ; mais sitôt qu'elle a repris ses sens et exprimé ses souffrances par quelques plaintes, elle continue avec accompagnement de musique : Quand les coups pleuvaient sur mes épaules, cuisants comme la flamme, retentissants comme le vent, un trouble mortel agitait mes esprits, mon âme tremblante était près de s'échapper. Les cruels ! ils serraient violemment les tresses de mes cheveux (4).

Malgré les efforts du théâtre pour se maintenir dans une union intime avec la civilisation et ses renouvellements dès qu'elle vient à changer, il est resté dans les pièces les plus modernes des manifestations si contraires à l'esprit chinois

(1) *Théâtre chinois*, p. 309.

(2) Wilson, *Théâtre indien*, p. VIII. Sanchez dit aussi dans son *Relacion de las cosas particulares de la China* : Yo he visto comedia de diez o doce dias con sus noches, sin faltar gente en el tablado, ni quien mire ; dans Pellicer, *Tratado historico sobre el origen y progresos de la Comedia*, P. I, p. 34.

(3) Dans le prologue de l'*Histoire du luth*, le directeur recommande positivement à ses acteurs de ne rien sauter ; *Pi-pa-ki*, p. 26, trad. française.

(4) P. 45.

actuel que leur origine doit se perdre dans la nuit du temps. On s'y marie irrévérencieusement avant l'âge fixé par les règlements (1); l'épouse y discute avec impudence contre l'autorité de son mari, et par un criminel outrage aux sentiments de la nature et aux lois de l'État, le fils ose y manquer de respect à son père (2). Il y a des comédies qui livrent à la risée les formes du concours, ce droit divin de la société mandarine, et donnent à penser que le gouvernement n'est peut-être pas exercé par les plus dignes (3) : on ne craint pas même dans quelques-unes de présenter à l'admiration publique des courtisanes, comme si leur immoralité légale n'obligeait pas tout bon Chinois de leur dénier toutes les vertus et de les vouer à un mépris irrévocable (4). Certaines inhabiletés de composition rappellent les premières ébauches de l'Art dramatique, quand il n'était pas encore devenu un art. Dans *Les Chagrins de Han* la favorite d'un empereur se noie résolûment pour ne pas appartenir au khan des Tartares qui, à la vue de son portrait, s'est épris d'une violente passion pour elle, et l'on n'a pas même eu la pensée de lui mettre au cœur un amour contraire qui explique son suicide et y intéresse les spectateurs. Dans un pays aujourd'hui si sensible à l'outrage que la négligence involontaire d'une forme de politesse en usage déshonore comme une flétrissure, on est allé choisir pour héroïne une pauvre soubrette qui, en dépit de ses connaissances, est grossièrement insultée par sa maîtresse (5) et frappée en plein théâtre (6). On n'a pas même compris la nécessité de relever par l'élégance de l'expression les sentiments bas et inconvenants : on leur a laissé leur crudité, et on les montre au public dans toute leur

(1) A l'âge de dix-sept ans mon mariage s'est accompli; *Le Ressentiment de Teou-ngo;* dans le *Théâtre chinois*, p. 336.

(2) *Pi-pa-ki*, acte VI.

(3) *Pi-pa-ki*, acte V.

(4) Dans l'*Histoire du Cercle de craie*, *Le Fleuve au cours sinueux*, et plusieurs autres.

(5) *Les Intrigues d'une soubrette ;* dans le *Théâtre chinois*, p. 66.

(6) *Ibidem*, p. 99.

platitude. Ainsi, par exemple, l'auteur de *La Tunique confrontée* produit sur la scène un mari et une femme qui, sans l'avoir mérité par leur méchanceté ou leur folie, sont tombés dans une extrême misère. Le mari dit à la femme : Nous n'avons pas d'argent, et j'exige formellement que vous demandiez l'aumône.

La femme répond : Je ne mendierai pas ; je ne mendierai pas.

Le mari reprend : Je veux que vous mendiiez; je veux que vous mendiiez.

La femme continue : Je ne mendierai pas ; je ne mendierai pas.

Le mari accepte ce mépris de son autorité et raisonne de clerc à maître : Si vous ne mendiez pas, je ne mendierai pas non plus ; alors attendons-nous à mourir de faim (1).

Les femmes elles-mêmes déclarent ouvertement ces besoins trop naturels que les chats civilisés voudraient se cacher à eux-mêmes (2), et malgré la protection égoïste dont le Gouvernement désire couvrir la moralité publique, le réalisme de la civilisation l'emporte, et à la grande joie des spectateurs on reproduit naïvement avec leurs circonstances les plus intimes la consommation du mariage et la mise au monde d'un enfant (3).

Les personnages ne diffèrent les uns des autres que par leurs noms et quelques circonstances spéciales de leur vie ; aussi dès leur première entrée en scène, ont-ils grand soin de les énumérer en détail et de les attacher à leur costume comme une étiquette : « Je suis un habitant de Toung-ping-fou, mon sur-

(1) *La Tunique confrontée;* dans le *Théâtre chinois*, p. 207.

(2) Mon frère, reste un instant ici ; j'ai besoin d'aller quelque part ; *Histoire du Cercle de craie*, p. 69.

(3) Voyez par exemple, *Le Libertin* et *Le Ravisseur.* Les acteurs ont grand soin de ne rien supprimer à la représentation : Une femme, ou le jeune acteur qui remplissait ce rôle au naturel, nous fit parcourir successivement tous les événements de sa vie un peu scandaleuse, depuis le moment où elle abandonne l'état de fille *coram populo*, jusqu'à celui où elle devient mère, sans que ses nouveaux cris et ses gémissements parussent inspirer aux auditeurs un autre sentiment qu'une bruyante et très-peu morale gaieté ; Laplace, *Voyage de la Favorite autour du Monde,* t. II, p. 167. Le jour où il vit représenter *La Tour de Sy-hou*, de Guignes assista aussi à ce double spectacle ; *Voyage à Peking,* t. II, p. 324.

nom est Lieou; mon nom est Tsoung-chen. Je suis âgé de soixante ans, et Li-chi, ma femme, de cinquante-huit (1). » Quelquefois même ils recommencent cette énumération, lorsqu'ils rentrent sur la scène pour la seconde ou pour la troisième fois, et ce n'est point, comme on l'a supposé sans y bien réfléchir, parce que le même acteur représente souvent plusieurs personnages (2), et qu'il faut avertir les spectateurs du rôle dans lequel il reparaît (3) : le costume ne leur permettrait pas de s'y méprendre, et saisit bien autrement les sens. La vraie raison est le besoin de caractériser les personnages, de les faire vivre, et jusqu'à ce qu'on ait su leur donner une âme à leur image et des idées qui leur fussent personnelles, il a dû s'exprimer partout avec la même gaucherie naïve (4). Ceux-là qui par extraordinaire ont déjà des sentiments ou des pensées qui leur appartiennent en propre, les proclament à haute voix le plus tôt qu'ils peuvent, lors même qu'une personne un peu avisée ou qui n'aurait pas entièrement rompu avec toute modestie ne voudrait pas se les avouer à elle-même. Ainsi une jeune femme se confiera sans façon que son plus ardent désir est de se débarrasser bien définitivement de son mari afin de vivre plus commodément avec son amant (5), et Han-koué, un homme vraiment digne de la bonne opinion qu'il s'inspire, s'écriera dans un monologue tout confidentiel : « Han-koué est

(1) *Lao-seng-eul* (Le Vieillard qui obtient un fils), p. 47, trad. de Bruguière de Sorsum.

(2) Milne, *Vie réelle en Chine*, p. 195, trad. française. Ainsi, par exemple, *Le petit Orphelin de la maison de Tchao* (Tchao-chi-cou-ell) où figurent huit personnages, sans compter les gardes et les soldats, est joué seulement par cinq acteurs.

(3) De Guignes, *Voyage à Peking*, t. II, p. 322; Timkovski, *Voyage à Péking*, t. II, p. 177; M. Julien, *L'Orphelin de la Chine*, p. 4; etc.

(4) Dans un petit drame sur la Nativité, l'ange Gabriel dit également (Weinhold, *Weihnachtspiele und Lieder*, p. 104):

Der heilige Gabriel werd ich genant,
Den Szepter trag ich in meiner Hand,

et p. 105 :

Der heilge Petrus werd ich genant,
Die Schlüssel trag ich in meiner Hand.

Voyez aussi *Ludus Virginis planctus cum Prophetis*; dans Pichler, *Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol*, p. 121, 125, 128, 131, etc.

(5) *Histoire du Cercle de craie*, p. 9.

un guerrier aussi renommé par sa grandeur d'âme que par sa valeur (1). » Le poëte ne savait pas encore peindre au vif la surprise et la colère par ces expressions heurtées et ces phrases brisées qui viennent naturellement aux gens emportés ou frappés de stupéfaction ; l'acteur était obligé de se jeter à terre comme s'il avait eu les jambes cassées (2) ou suppléait par un évanouissement à l'insuffisance de la parole (3). Les noms propres sont souvent des noms substantifs qui expriment le caractère des personnages, et ce n'est point un artifice grossier, employé généralement dans les théâtres populaires, pour en rappeler à chaque instant la vraie nature, c'est une croyance bien primitive à la valeur réelle des noms et à leur influence sur la destinée (4). Mais ces prétendus caractères restent pour la plupart une simple appellation, et rappellent le procédé naïf du peintre qui, pour que personne n'en ignorât, avait écrit au bas de sa peinture : Ceci est un coq. La vie manque si complétement à tous ces personnages de comédies, qu'on ne cherche pas même toujours à leur en donner l'apparence et à les individualiser au moins par un nom propre : on les tient pour suffisamment personni-

(1) *L'Orphelin de la Chine*, p. 352.

(2) *La Chanteuse*; dans le *Théâtre chinois*, p. 304.

(3) *La Tunique confrontée*; dans le *Théâtre chinois*, p. 229. Ce moyen par trop primitif s'est conservé aussi dans les drames indiens (voy. le *Mritchakati*; dans le *Théâtre indien*, t. I, p. 68, 136, 181, et *Mâlâti et Mâdhava*; *Ibidem*, p. 356, 358, 360 et 364), et se retrouve dans un de nos plus spirituels contemporains qu'on n'aurait cru ni si primitif ni si naïf :

Je suis lui-même, le grand Alfred Ducamp !

MADAME PÉRARD.

Dieu ! (Elle s'évanouit.)

About, *Théâtre impossible*, p. 211.

Peut-être cependant est-ce un souvenir réel d'un état de civilisation où les sentiments étaient excessifs et où la dignité et la contrainte morales n'existaient pas encore. On lit dans un conte, *La Mort de Tong-tcho* : Liu-pou frémit de rage, ses esprits se troublent et il tombe à la renverse ; *Avadânas*, t. III, p. 36. Il y en a aussi quelques exemples dans nos vieux poëmes : voy. *Parise la Duchesse*, v. 2408 ; *Amis et Amile*, v. 3133 ; *Gaydon*, v. 829 ; etc.

(4) Ainsi, dans *La Tunique confrontée*, un jeune homme veut adopter pour frère un étranger qu'il se sent porté à aimer, et demande l'avis de son père qui lui répond, *Théâtre chinois*, p. 153 : Écoute. Le nom de famille de ce jeune homme, si je m'en souviens, est *Tchin*; son surnom, *Hou* : ces deux mots joints ensemble ont une mauvaise signification (Tigre de la Chine). C'est pourquoi il vaut mieux que tu lui remettes en abondance des provisions de bouche et que tu l'engages à retourner en son pays.

liés par le titre d'une dignité ou quelque fonction publique (1). Les plus vivants sont classés d'après l'importance de leur rôle dans la pièce et représentés uniformément par des chefs d'emploi dont le nom de théâtre indique la destination spéciale. Ils se nomment le Chanteur (2), le Premier, le Second et le Troisième rôle (3), le Jeune homme (4), le Vieux père (5), le Brigand (6), la Première actrice (7), la Vieille (8), la Jeune fille (9), la Veuve (10) et la Musicienne (11). Rarement cependant les troupes nomades, les seules que nous connaissions avec quelque détail, ne sont aussi complètes (12) ; elles ne se composent même habituellement que de huit ou neuf personnes (13). Mais le directeur est à la lettre le maître de ses acteurs ; il les a achetés de ses deniers, nourris de son pain, instruits à ses frais, et lorsque les intérêts de la représentation l'exigent, il les oblige à y remplir successivement plusieurs rôles. A l'origine les femmes montaient sans doute sur le théâtre, et encore aujourd'hui aucune défense positive ne les en empêche (14) ; mais la

(1) Ainsi dans le *Han-koung-tsiou* (Le Chagrin dans le palais de Han), il y a le Shang-shou (Président du Conseil impérial), le Chang-shi (Officier) et le Fan-shi (Envoyé du khan).

(2) *Wai-tan*. littéralement, la Courtisane.

(3) *Tsching-mo, Fou-mo* et *Tschong-mo*.

(4) *Siao-mo*.

(5) *Pei-lao*.

(6) *Pang-lao*.

(7) *Tsching-tan*.

(8) *Lao-tan*.

(9) *Siao-tan*.

(10) *Pa-orl*.

(11) *Tscha-tan*. Nous donnons ces noms d'après le *Morgenblatt*, 1844, p. 19 ; mais il paraît que ces dénominations ne sont pas reçues partout, au moins sans exception : car M. Neumann cite un second nom pour la Jeune fille, *Tan-orl*, et dans sa *Lettre à M. Fourmont l'aîné*, le père Prémare avait donné les noms de deux autres emplois : *Tsing*, le Scélérat, et *Vai*, une Utilité presque toujours d'un mauvais caractère. Ailleurs nous trouvons cités un Second personnage sous le nom de *Mo-ni* et un Vieux père sous celui de *Prilas* (!).

(12) Naguère encore les troupes d'acteurs étaient aussi nomades en Europe : voy. le *Roman comique*, de Scarron ; *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Gœthe ; *El Viage entretenido*, d'Agustin de Roxas, et Strutt, *Sports and pastimes of the people of England*, p. 159. Naturellement elles cherchaient les grandes réunions publiques et offraient leurs services aux particuliers qui voulaient s'amuser. From the reign of Henry VII to that of James I it was very customary for players to perform during private festivities, but especially at the marriages of the nobility and gentry ; Collier, t. II, p. 278. On conserve au British Museum (Ms. Harléien, n° 7368) une pièce inédite sur Thomas More où des acteurs ambulants viennent proposer de jouer à un banquet qu'il donne au Lord Maire, et citent comme en Chine les différentes pièces qu'ils peuvent représenter à la minute.

(13) Du Halde, *Description de l'empire de la Chine*, t. III, p. 342.

(14) Milne, *Vie réelle en Chine*, p. 193, trad. française ; Davis, *Laou-seng-urh*, p. XIV.

décence publique a fait de leur abstention une coutume que l'on respecte à l'égal des autres (1). Certaines imitations grossières devenaient moins choquantes quand on savait que les prétendues femmes qui y prêtaient leur concours, étaient en réalité des jeunes gens travestis, et qu'il ne s'agissait après tout que d'une fiction de théâtre. Peut-être aussi la pruderie officielle du peuple finit-elle par trouver peu convenable que des créatures aussi justement méprisées que les comédiennes (2), fixassent si longtemps l'attention d'hommes respectables et obtinssent publiquement des applaudissements.

Chez un peuple si désireux de distinctions et si logique dans tous ses sentiments, cette dégradation des acteurs devait conduire à une mésestime des choses du théâtre, qu'accrut encore la rancune d'attaques indirectes, audacieusement tentées contre les supériorités sociales (3). Il était d'ailleurs dans les habitudes et le bon sens pratique d'une nation si carrément matérialiste de se préoccuper surtout des résultats, et l'influence à long terme que pouvait exercer une comédie, n'en rachetait point l'inutilité immédiate : fût-elle bien autrement éclairée, la foule ne devance pas ainsi l'avenir par ses prévisions. Le théâtre resta donc, même après avoir reçu tous ses informes développements, ce qu'il avait été lors de ses premières tenta-

(1) Il faut cependant excepter certaines villes peu scrupuleuses, entre autres Soutcheou, la ville littéraire par excellence, et Bell a dit avoir vu, même à Péking, des femmes jouer sur le théâtre dans une fête donnée à l'ambassadeur russe, en 1719 ; *Travels from Saint-Petersburgh*, p. 310. On lit même dans *La Mort de Tong-tcho* : Les seigneurs entretiennent chez eux des comédiennes qui sont bien plus habiles que celles qui courent les chemins (dans M. Julien, *L'Orphelin de la Chine*, p. 158), et d'après Parke, *Historie of the great and mightie kingdome of China*, p. 106 : At these bankettes and feastes, there are present alwayes women gesters, who doo play and sing, using manie prettie gestes to cause delight, and make mirth to the guestes.

(2) Le peuple donnait aux comédiennes le nom de *Nao-nao*, Guenons, et une ordonnance de Khou-bi-laï (1263) les assimilait sur tous les points aux courtisanes. Encore maintenant les emplois d'actrices sont, comme on vient de le voir, habituellement désignés par *Tan*, et le caractère qui exprime ce mot signifiait autrefois Animal voluptueux.

(3) C'est un dangereux métier que celui de faire des chansons, des comédies, des romans, des vers et d'autres œuvrages d'esprit, où en termes couverts et énigmatiques l'on décrie la réputation des personnes les plus distinguées ; *Traité de morale par un Chinois* ; dans du Halde, *Description de l'empire de la Chine*, t. III, p. 184.

tives : un amusement toléré par la police, dont les écrivains sérieux n'osaient pas parler en beau style. On en chercherait inutilement une mention quelconque dans les *Annales officielles,* quoiqu'une partie notable en soit réservée à la littérature. Le plus savant de tous les historiens littéraires, Ma-touan-lin l'a dédaigneusement passé sous silence, et il n'est pas même nommé dans la grande Encyclopédie de Kang-hi (1). Ce n'est qu'à une époque relativement assez moderne, sous la dynastie des Youên, que les lettrés n'ont plus craint de manquer à leur dignité en lui accordant quelque place dans leurs études. Entraînés sans doute par le goût du public, ils en ont fait alors l'objet d'ingénieuses dissertations (2), ont recueilli avec les noms de cent quatre-vingt-sept poëtes dramatiques jusqu'à deux cents volumes de comédies (3), et, selon toute apparence, leur liste et leurs collections sont encore bien incomplètes (4). Wang-chi-fou, l'auteur de l'*Histoire du Pavillon de l'Occident* (5), a même été classé par les critiques parmi les six écrivains qui ont le plus honoré leur pays ; mais sa pièce, presque entièrement dépourvue de mouvement et d'intérêt, est surtout remarquable par les nombreux morceaux de poésie lyrique qui y sont comme encadrés.

(1) *Morgenblatt*, 1844, p. 14.

(2) On cite entre autres Han-hiu-tseu.

(3) Cent quatre-vingt-dix-neuf, d'après M. Davis, dans la traduction anglaise du *Han-kong-thsiou*, Le Chagrin dans le palais de Han. On a compté jusqu'à cinq cent soixante-quatre pièces : quatre cent quarante-huit composées par quatre-vingt et un lettrés ; onze, par quatre courtisanes, et cent cinq anonymes. Quelques auteurs en ont fait beaucoup : il y en a vingt et un de Tching-ting-iu, trente-deux de Kao-wen-siou et soixante de Kouan-han-king.

(4) Ainsi, par exemple, Ma-tchi-youên, l'auteur de la pièce dont nous parlions dans la note précédente, avait composé treize comédies, et il ne nous en reste plus que sept, et le nom de Kao-tong-kia, l'auteur de l'*Histoire du luth,* ne se trouve pas sur la liste ; *Pi-pa-ki,* préface de l'éditeur chinois, p. 9, trad. de M. Bazin. Mais probablement ce n'était dans la pensée de Kao-tong-kia, qu'un roman dialogué comme le *Hao-khiou-tchouen*, traduit une première fois en 1766, par Eydous, et retraduit en 1842, par M. Guillard d'Arcy sous le titre de *La Femme accomplie,* et les arrangements de Mao-tseu ne l'ont appropriée que longtemps après au théâtre. Sa longueur excessive et ses quarante-deux tableaux ne nous sembleraient peut-être pas des raisons suffisantes ; mais il y a une circonstance tout exceptionnelle et à notre avis décisive, c'est qu'aucun personnage n'y déclare son nom en entrant, même pour la première fois, sur la scène.

(5) *Si-siang-ki*.

Tous les drames d'une date antérieure semblent avoir péri (1) : leur langue tout usuelle s'était insensiblement modifiée, les consonnances n'étaient plus suffisantes, la musique avait vieilli, et les comédiens s'étaient empressés de les remplacer par d'autres dès que le public avait cessé de les goûter et de les comprendre (2). Mais, si peu satisfaisantes qu'elles soient sous d'autres rapports, des indications positives nous apprennent que dès le temps des Youên, le théâtre était un divertissement fort apprécié des esprits les plus cultivés. A en croire les derniers mots, l'*Histoire du Cercle de craie* aurait même été composé pour le plaisir spécial de quelque grand dignitaire : « Seigneur, » y est-il dit, « cette histoire est digne d'être répandue jusqu'aux quatre mers et d'arriver à la connaissance de tout l'Empire. » Dans le prologue de l'*Histoire du luth*, les acteurs n'ont pas craint de s'intituler eux-mêmes *Élèves du jardin des poiriers*, et ce titre signifie en chinois qu'ils avaient été formés dans l'enceinte du palais impérial (3). On sait seulement que les comédies ont porté bien des noms différents : on les appelait sous la dynastie des Sou-i *Amusements des rues paisibles* (4), sous les Thang *Drames historiques* (5) et sous les Song *Mélodrames* et *Amusements des fo-*

(1) On cite cependant une pièce dramatique de Li-ti-pih, le plus célèbre poëte de la dynastie des Thang (618-904), intitulée *Le Gage d'or* (Golden token) ; mais nous ne pouvons la considérer comme un vrai drame puisque M. Davis dit avoir renoncé à la traduire *as deficient in plot and incident*. Ce n'était sans doute qu'un roman dialogué, mieux concentré que les autres. Abel Rémusat attribuait une grande influence à cette forme littéraire sur les habitudes du théâtre (*Iu-kiao-li*, t. I, p. 27), et nous ignorons quelles considérations ont fait croire à M. Schott que les romans de famille ne pouvaient pas remonter au delà de trois cents ans ; *Entwurf einer Beschreibung der chinesischen Litteratur*, p. 118.

(2) Une preuve irrécusable des modifications de la langue est l'existence dans chaque province d'un patois assez tranché pour que le peuple ne comprenne plus même la langue mandarine ; Milne, *Vie réelle en Chine*, p. 194. Ces différences sont quelquefois portées si loin que le caractère qui signifie Vingt-deux, est lu *Eul-ehi-eul*, à Péking, et *I-chap-i*, à Canton ; Davis, *La Chine ouverte*, t. II, p. 99.

(3) C'était, ainsi que nous l'avons déjà dit, le nom du jardin où Hiouen-tsong avait cultivé l'art dramatique : voy. Gonçalves, *Diccionario portuguez-china*, s. v. COMODIANTE.

(4) *Kang-kiu-hi* : on les appelait aussi *Hi-khio*.

(5) *Tchouen-khi*.

rêts en fleurs (1) ; pendant le règne des Kin elles prirent le nom de *Plaisirs particuliers des salles* et *Joie de la paix assurée* (2), ne furent plus pendant celui des Youên que des *Pièces de théâtre* (3), devinrent, après l'avénement des Ming, des *Drames* (4), et sont maintenant nommées *Représentations diverses* (5). Mais, fussent-ils exclusifs et constants, tous ces changements de nom ne prouveraient point que les comédies elles-mêmes aient changé de nature et d'esprit ; la civilisation de la Chine, son éternelle immobilité sous les formes incessamment mobiles de la vie, ne s'est point démentie dans son expression la plus pure : autant supposer qu'à certaines heures de la journée, le daguerréotype peut modifier les objets et en varier les images. Le renouvellement de tout ce qui ne tient pas à la substance même de l'histoire et ne constitue point la perpétuité du peuple, est une conséquence de l'avénement à l'empire d'une autre dynastie : c'est alors réellement en Chine une époque qui finit, et une ère nouvelle qui commence. Tout en le respectant à l'égal d'un principe, on veut reprendre le passé en sous-œuvre et lui mettre une étiquette neuve. Mais sous le nouveau nom, l'ancienne tradition continue : pour toute nouveauté, on badigeonne les vieilles choses ; grattez la peau du bout de l'ongle, et le Chinois du temps immémorial reparaît. Les différences qui ont semblé distinguer les comédies de chaque dynastie ne les caractérisent point (6) : ce sont des accidents de pure forme, dus au hasard du sujet ou à la fantaisie de l'auteur (7), qui ne constituent pas un genre différent et ne témoignent d'aucun progrès.

(1) *Hao-lin-hi.*
(2) *Ching-ping-lo.*
(3) *Tsa-ki* : on les appelait aussi *Youen-pen.*
(4) *Sse.*
(5) *Nan-sse.*
(6) Un sinologue dont les opinions méritent la plus grande considération, est cependant d'un sentiment tout à fait contraire. Les pièces des Ming et des Thsin n'ont pas la moindre ressemblance avec les drames des Youên, a dit M. Bazin ; *Journal asiatique*, IVe série, t. XV, p. 12.
(7) Ainsi, par exemple, il y a un chœur

A en croire l'éditeur du *Pi-pa-ki,* tels seraient les caractères habituels du drame chinois : Un dialogue bouffon, un amas de scènes dans lesquelles on croit entendre le tintamarre des rues ou le langage ignoble des carrefours; les extravagances des Démons et des Esprits, puis des intrigues d'amour qui répugnent à la délicatesse des mœurs (1). Mais sans doute pour rehausser la valeur de sa pièce, il pensait surtout à ces compositions foraines qui n'ont pas d'autre visée que l'amusement brutal de la foule. Dans les comédies parvenues à notre connaissance, qu'on aura certainement choisies parmi les meilleures, il y a cependant bien des scènes grossières qui justifient cette critique, et une autorité beaucoup moins suspecte, le lettré qui a publié *Les cent pièces des Youên*, reconnaît aussi ce manque absolu d'esprit littéraire. Même encore de son temps, les acteurs pouvaient altérer à leur guise le sens des paroles; le public se tenait pour content, quand ils en conservaient le rhythme et les consonnances (2). L'idée exclusive du théâtre chinois est une fidélité minutieuse de peinture, non la vérité du poëte qui rapproche les choses éparses, les reconstruit et les ranime du souffle de sa pensée, plus complètes et plus belles que dans leur première existence; mais le trompe-l'œil, la réalité inintelligente du miroir qui reproduit avec la même exactitude les grains de beauté et les verrues, parce qu'elles sont également dans la nature. Il ne faut y chercher ni des sentiments vivants qui s'accusent par leurs exigences, ni des caractères compactes qui s'analysent eux-mêmes et se décomposent à l'œil nu; mais des images mêlées à une histoire, qui rappellent beaucoup trop les informes illustrations qu'on surajoute aux livres pour l'amusement des enfants. On dirait ces comédies

et des danses dans *La Déesse qui pense au monde*.

(1) P. 6, trad. de M. Bazin.

(2) Although the words may be wrong, provided that the laws of sound and cadence be not violated, there is no harm done; trad. de M. Davis, *Transactions*, t. II, p. 452.

importées d'un théâtre d'Ombres chinoises; tous les personnages y luttent avec elles de roideur; leurs mouvements sont des saccades; ce n'est pas une pensée qui les pousse à agir, c'est la main d'un machiniste, et les vêtements historiques dont on les habille ne recouvrent aucune forme sensible, mais un souvenir du passé, une évocation sans consistance et sans réalité. Rien n'arrive de plain-pied par la force invisible des choses et la logique instinctive des sentiments : jamais de ces tableaux placides d'intérieur, de ces déroulements tranquilles comme le cours d'un ruisseau, de ces scènes de la vie quotidienne où des usages toujours identiques et prévus réclameraient la plus large place. Une réalité si uniforme et si banale semblerait au plus bienveillant d'une ennuyeuse platitude, et l'on ne va pas, même en Chine, chercher au théâtre un spectacle qu'on peut se donner à domicile, en ouvrant sa fenêtre et en regardant dans la rue. Il faut à cette espèce de comédie des passions désordonnées, des situations violentes, des péripéties soudaines, en un mot des sujets extraordinaires dont on ne réussit à pallier l'invraisemblance que par la crudité bien matérielle des détails, par la brutalité des sentiments, le cynisme de l'expression et l'obscénité des gestes. Les spectateurs veulent échapper pendant quelques moments d'entière illusion à leurs soucis habituels et ne marchandent point sur les conditions de leur plaisir ; ils ont laissé leur sentiment moral à la porte (1) et n'acceptent ni les sous-entendus ni les à-peu-près ; une fleur ne serait pour eux qu'une fleur, et un baiser sur la main qu'une caresse assez bête : ils veulent voir réellement avec toutes leurs circonstances et dépendances les réalités qu'on leur montre, et ne croient pas devoir se montrer plus pudibonds que l'histoire. Cette liberté a cependant des bornes : si les premiers person-

(1) Voy. de Guignes, *Voyage à Peking,* t. II, p. 322-325.

nages se permettaient de ne pas avoir suffisamment de vertu officielle, ce serait un manque de respect à la civilisation chinoise, et la pièce en serait littérairement responsable. « La perfection est un mérite qui n'appartient à personne, » dit un éditeur assez mandarin pour ne pas exagérer démesurément l'admiration de son auteur, « il y a des défauts dans ce drame, et il y en a beaucoup : mais le plus capital de tous les défauts du *Pi-pa-ki* est que le ressentiment y domine (1). » Mais, ainsi qu'il arrive au bas étage de toutes les civilisations, le peuple chinois n'a que l'imagination ébahie des enfants, celle qui met sens dessus dessous la valeur des choses, qui s'émerveille à propos d'une plume qui vole, et s'émeut jusqu'à la terreur quand la chandelle vient à s'éteindre. Façonné dès le berceau à ne considérer en tout que la forme, à ne rien admirer que sur la foi des autres et à n'oser, même la plume à la main, que des actes de mémoire, l'artiste craindrait d'outre-passer ses droits en ne se bornant pas à enluminer des dessins et à découper des silhouettes. Puis au rebours de notre public d'ultra-civilisés, celui de l'Empire du Milieu préfère la vérité à la vraisemblance (2), et il a le respect du papier imprimé, la foi à l'écriture (3) ; si absurde que soit un texte, il ne se permet pas de discuter son autorité : il s'incline et il croit. Les dramaturges qui ont quelque intelligence, arrangent donc en dialogue des sujets empruntés aux légendes populaires, ou quelques pages détachées des vieilles compilations historiques (4), des grandes chroniques romanesques (5) ou des recueils de causes célèbres (6) ; ils n'ont plus alors à s'embarrasser du naturel ou de

(1) P. 16, trad. de M. Bazin.

(2) Une preuve frappante s'en trouve dans *La Tunique confrontée*, de la courtisane Tchang-koue-pin.

(3) Il ne met jamais le pied sur le papier écrit ou imprimé ; Davis, *La Chine ouverte*, t. II, p. 106.

(4) Surtout dans le *Sse-ki*.

(5) Comme le *San-koue-tchi* et le *Chout-hou-tchouen*.

(6) Le plus célèbre est une collection de jugements rendus par Pao-tchong, intitulée *Long-thou-kong-ngan*.

la logique, et peuvent représenter l'impossible comme un fait acquis. Ils ne se croient d'ailleurs nullement astreints à découper leur pièce dans l'histoire; ils sont libres de l'étendre, mais à la condition de la développer comme un microscope sans rien changer à la nature des choses (1). Des inspirations si diverses et un esprit si dépourvu d'initiative condamnaient ce théâtre à manquer jusqu'au bout d'une vitalité qui lui fût propre; l'unité, l'indépendance et une raison quelconque de vivre lui faisaient également défaut. Il reste encore ce qu'il était à l'origine, un divertissement vulgaire qui occupe quelques heures de loisir, et ce plaisir est d'une nature toute chinoise : c'est un enseignement utile (2), un témoignage de l'excellence du Gouvernement (3), ou l'illustration d'une règle de conduite (4). Il a sa morale comme un apologue, et fait bon marché du reste : ce sont les bagatelles de la porte. Les idées les plus opposées s'y produisent avec la même liberté : malgré l'athéisme de l'État, on y parle, ainsi que pourrait le faire un dévot au christianisme, du gouvernement de la Providence (5) et de la respon-

(1) Tel est le sens de ce passage de la préface du *Pi-pa-ki* : Il arrive tous les jours qu'un trait de l'Antiquité fournit le sujet d'un tchouen-khi (drame historique); mais quand le pinceau s'abaisse sur le papier, le sujet s'étend et se développe; les scènes changent d'aspect; p. 14, trad. de M. Bazin.

(2) Un boisseau de perles ne vaut pas une mesure de riz, dit un proverbe chinois; *Lettres édifiantes*, t. XXVI, p. 99. Le but des représentations théâtrales est, selon le *Code pénal de la Chine*, t. II, p. 264, d'offrir sur la scène des peintures vraies ou supposées des hommes justes et bons, des femmes chastes et des enfants affectueux et obéissants, qui peuvent porter les spectateurs à la pratique de la vertu. La littérature tout entière n'avait pas d'autre raison d'être et un esthéticien chinois, peut-être un peu sévère dans ses appréciations, disait avec beaucoup de bon sens : On n'expose plus aux yeux des lecteurs les beaux sentiments que nos anciens sages nous ont transmis : on n'a en vue que de divertir et d'amuser agréablement par des traits ingénieux. Quelle est l'utilité de pareils ouvrages? *Traité de morale;* dans du Halde, *Description de l'empire de la Chine*, t. III, p. 184.

(3) Le bien et le mal qui éclatent, attirent un bonheur ou un malheur sensible : c'est là ce qui détourne du vice; c'est là ce qui anime à la vertu; Épigraphe de *Liu-yu*, trad. par le P. Dentrecolles; dans du Halde, *l. l.*, t. III, p. 292.

(4) Cette forme d'enseignement semblait si efficace, que, malgré l'immense autorité de sa parole, l'auteur du *Livre des récompenses et des peines*, Lao-tseu, prit la peine de confirmer chacun de ses préceptes par un exemple.

(5) Si les scélérats se livraient impunément au crime, on pourrait dire qu'il n'y a plus de Providence; *L'Orphelin de la Chine*, p. 83. Mais nous devons dire que, malgré toute notre confiance dans l'habileté du traducteur, nous craignons un peu que le sens de ce passage n'ait pas été rendu d'une manière suffisamment littérale.

sabilité que le coupable encourt dans une autre vie (1). A la face de spectateurs matérialistes, au moins en principe, les morts y reviennent de l'autre monde, non, selon leur usage en Europe, discrètement, quand le soleil est couché et qu'ils ont pour prétextes de violents remords ou un commandement exprès de la justice divine, mais audacieusement, au grand jour, devant les préposés de l'ordre public (2). Une secte assez mésestimée a inventé, pour la glorification de ses doctrines, une foule de légendes mythologiques, aussi fabuleusement impossibles que nos contes de fées, et malgré leur teneur secrète on en a exposé plusieurs sur le théâtre, mot à mot, comme de véritables histoires (3).

Parfois même le caractère religieux y reste si dominant que c'est plutôt une prédication qu'une représentation dramatique : ainsi dans une pièce assez semblable à un des drames les plus goûtés de nos Boulevards, *Victorine, ou La nuit porte conseil*, on prêche aux spectateurs les doctrines du tao (4), et il y en a de plus étranges encore, où l'on semble avoir vraiment voulu convertir à l'ascétisme stoïque du Bouddha par le plaisir un peu débraillé du spectacle (5).

Toutes ces histoires avaient une base officielle, elles étaient écrites ; plusieurs éditions successives les avaient sanctionnées,

(1) Si par hasard ma mère allait désobéir à ses ordres, de quel front oserait-elle soutenir ses regards quand ils se rencontreraient l'un et l'autre dans l'autre monde, au bord des neuf fontaines ? *Tchao-mei hiang* (La Soubrette accomplie) ; dans le *Théâtre chinois*, p. 22.

(2) Dans *Le Ressentiment de Teou-ngo* : d'autres exemples de revenants se trouvent dans *La Chanteuse* et dans *La Tunique confrontée*.

(3) *Tchang l'Anachorète*, *Le Roi des dragons*, *La Nymphe amoureuse*, etc.

(4) Dans le *Hoang-liang-mong* (Le Songe du millet jaune), Liu-thong-ping qui hésite à se faire Tao s'endort : les aventures qui lui arrivent pendant un sommeil de dix-huit ans, le décident, et il se réveille en disant : La vie n'est qu'un songe, Maître, je suis converti au tao.

(5) *La Dette payable dans la vie à venir*, *L'Histoire du caractère jin* (patience), *Le Songe de Sou-thong-po*, etc. On lit même dans le *Ho-han-chan* (La Tunique confrontée) : Vénérable vieillard, je vous ai causé bien de l'embarras, mais vous m'avez sauvé la vie. C'est un immense bienfait que je veux reconnaître encore, dès que mes jours seront terminés, en transmigrant dans le corps d'un âne ou d'un cheval pour vous servir ; *Théâtre chinois*, p. 150.

et le Gouvernement ne pouvait en contester la vérité ni en interdire la représentation sans révoquer en doute la sagesse des ancêtres. Mais en dehors de ces sujets authentiques et déjà légendaires, le champ de la Comédie était singulièrement restreint. Tout est si régulier en Chine, si bien tiré au cordeau, que l'originalité n'y serait pas seulement, comme ailleurs, une étrangeté, le plus souvent ridicule et, au moins dans les premiers moments de surprise, toujours amusante. On y verrait de l'indiscipline politique et, pour peu que les traits en fussent accusés, un acte d'insurrection contre la civilisation publique : loin d'amuser les bons Chinois, de pareilles licences exciteraient infailliblement leur indignation et leur mépris. Tous les personnages sont donc conçus d'après une idée fixe, ajustés sur un patron commun et ébarbés conformément aux traditions. Ces débats intérieurs d'une âme tiraillée en des sens divers, ces douloureuses indécisions entre la passion et le devoir, ces fluctuations de la volonté, ces défaillances et ces résurrections de la conscience, toutes ces péripéties morales qui nous touchent si profondément parce que nous y voyons une vraie peinture de l'homme, où chacun peut, orgueil à part, reconnaître sa propre image, leur sont étrangères, nous dirons même, impossibles : le Gouvernement ne leur permet pas ces excès de vitalité. Ils se décident à l'instant, tout d'une pièce, comme une machine dont le ressort se détend, et marchent droit au vice ou à la vertu sans regarder en arrière. Excessifs dans le bien comme dans le mal, ils ne transigent point avec le dévouement et ne comptent pas avec leur conscience : bons, ils deviennent des anges et montrent à tout propos leurs ailes blanches ; méchants, ils ne gardent rien de l'homme, pas même le remords, et un pied fourchu apparaît à travers leurs pantoufles. C'est qu'en Chine les capitulations avec le crime, les réserves sournoises et les tempéraments de la conscience se-

raient des subtilités et des non-sens : l'infraction de la loi n'admet pas de nuances et ne connaît pas comme en Europe la préméditation et les circonstances atténuantes. Tous les coupables sont égaux devant la vindicte publique : du moment que leur crime est attesté par un corps de délit, on les renvoie indistinctement devant leur juge naturel, le bourreau. Le temps a beau marcher, tout le monde continue respectueusement la vie de son père, et reprend chaque matin en s'éveillant ses idées et ses mouvements de la veille. Jamais une activité vraiment personnelle, une initiative quelconque en dehors de la foule ne modifient la manière de penser de personne, et ne permettent de devenir soi-même : on naît Chinois, on vit en Chinois et l'on reste Chinois. A moins de renoncer à être vraies et de regarder en l'air, les comédies devaient donc représenter constamment le même personnage : elles le placent dans de nouvelles conditions d'âge, de fortune, de famille et d'aventures, mais lui conservent précieusement son intelligence traditionnelle, sa moralité selon la loi et surtout son caractère tortueux et rabougri. C'est un type qu'on appelle en vain de cent noms différents, qu'en vain on habille et déshabille alternativement de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, il n'en demeure pas moins, au fond, aussi invariable que le Chinois des paravents. A défaut d'exceptions purement individuelles, cet état, où tant de pays séparés par d'énormes distances moins encore que par la température et la nature du sol s'adonnent depuis des siècles à des cultures et à des industries diverses, ne paraît pas même comporter ces originalités locales qui distinguent en Europe les habitants de chaque province. Au moins, à en juger par les relations des voyageurs et les pièces de théâtre qui nous sont accessibles, on n'y connaît pas ces caricatures populaires qui personnifient le caractère particulier de chaque population différente et le traduisent en ridi-

cule. Ce n'est cependant ni la bonne volonté ni la finesse d'observation qui manquent aux auteurs dramatiques : plus d'un trait vif et profond en déposent. Ainsi malgré sa faiblesse naturelle, la femme gagnée au mal devient plus hardiment perverse et se résigne plus résolûment à la rétribution de ses crimes. Me Ma, l'empoisonneuse de l'*Histoire du Cercle de craie*, dit à son complice qui voudrait lutter encore contre l'évidence qui les accable et se cramponne désespérément à la vie : « Lâche que tu es! dépêche-toi d'avouer... Est-ce un si grand malheur que de mourir? Quand nous aurons perdu la vie, ne serons-nous pas heureux d'être réunis dans l'autre monde comme deux fidèles époux (1)? » Il y a même dans le théâtre des Youên cinq ou six caractères fortement colorés qui se détachent de la grisaille ordinaire (2); mais ce ne sont pas des tableaux où un poëte a résumé et complété selon sa convenance de nombreuses observations. A des exagérations du plus mauvais goût et à la grossièreté maladroite de certains détails, il est impossible de ne pas reconnaître des portraits saisis sur le vif, advienne que pourra, et photographiés dans toute leur crudité. Ces originalités si étranges et si violentes n'auraient pu être produites par le cours naturel des choses; elles n'appartiennent pas à la civilisation chinoise : ce sont à vrai dire des cas d'aliénation mentale, et l'auteur a fait de la pathologie au lit du malade. Ce passage de *L'Avare*, par exemple, n'a pas été inventé par un Chinois et ne le serait par aucun écrivain de bon sens, même dans un pays où l'on ne professerait pas pour ses restes mortels un respect aussi supersti-

(1) P. 92, trad. de M. Julien. Dans *La Chanteuse*, la courtisane Tchang-iu-ngo dit également à son amant : Mendiant que tu es! Pourquoi implorer ta grâce? Mourons, mourons bien vite pour fermer les yeux ensemble!... Quand nous serons au bas de la fontaine jaune (c'est-à-dire dans l'autre monde), quel bonheur n'éprouverons-nous pas d'être réunis pour toujours comme deux époux! *Théâtre chinois*, p. 319.

(2) On peut citer dans le répertoire des Youên *L'Enfant prodigue*, surtout à cause du tuteur Li-meou-king, le Bouddhiste de *La Dette payable dans la vie à venir*, le caractère de Tchang-i dans *La Tunique confrontée*, *Le Libertin*, *L'Avare* et *Le Fanatique*.

tieux : il serait absurde si ce n'était pas un procès-verbal. « Mon fils, je sens que ma fin approche. Dis-moi dans quelle espèce de cercueil me mettras-tu? — Si j'ai le malheur de perdre mon père, je lui achèterai le plus beau cercueil de sapin que je pourrai trouver. — Ne va pas faire cette folie, le bois de sapin coûte trop cher. Une fois qu'on est mort, on ne distingue plus le bois de sapin du bois de saule. N'y a-t-il pas derrière la maison, une vieille auge d'écurie? Elle sera excellente pour me faire un cercueil. — Y pensez-vous? Cette auge est plus large que longue ; jamais votre corps n'y pourra entrer, vous êtes d'une trop grande taille. — Eh! bien, si l'auge est trop courte, rien n'est plus aisé que de raccourcir mon corps. Prends une hache, et coupe-le en deux. Tu mettras les deux moitiés l'une sur l'autre, et le tout entrera facilement. J'ai encore une chose importante à te recommander : ne va pas te servir de ma bonne hache pour me couper en deux, tu emprunteras celle du voisin. — Puisque nous en avons une chez nous, pourquoi s'adresser au voisin? — Tu ne sais pas que j'ai les os extrêmement durs : si tu ébréchais le tranchant de ma bonne hache, il faudrait dépenser quelques liards pour la faire repasser (1). »

Les éléments de nos ridicules, au moins de ceux qui seraient assez complets et assez vivants pour égayer tout un public qui doit comprendre à la première vue, y sont aussi pour la plupart entièrement impossibles. Les plus intéressés à connaître les jeunes filles n'y parviennent que par les rapports d'entremetteuses (2), assez suspectes pour qu'on ne s'enthousiasme pas aveuglément sur leur parole, et loin de se vendre à la femme que l'on épouse, valeur en compte, ainsi qu'il arrive dans nos

(1) Trad. de M. Julien ; dans le *Plaute* de M. Naudet, t. I, p. 377, 2e édition.

(2) Si les entremetteuses n'existaient pas, les hommes et les femmes ne pourraient pas s'unir par des mariages ; *Confucii Chi-king, seu Liber carminum*, p. 42.

pays civilisés, on l'achète de ses deniers comme un chat en poche. Ces abjurations de son cœur et de son âme, ces calculs si égoïstes et si bêtes, ces captations si honteuses qui font de nos mariages un ridicule mélange de sottise et de cupidité, ne sauraient se produire en Chine. Tout s'y borne à une opération de maquignonnage; il s'agit simplement d'assortir le mari à ses frais et d'assurer la perpétuité de sa race : si la mariée n'y convient pas, c'est un vice rédhibitoire (1). Par une hypothèse d'ordre social, qu'on n'attaquerait pas impunément sur le théâtre, le mérite peut prétendre à tous les honneurs et conduit seul à tous les emplois. Il n'y a point dans la vie réelle de capacités déclassées qui s'agitent en vain sans jamais arriver à leur vraie place, de prétendus génies qui se croient incompris et s'enflent démesurément comme la grenouille qui voulait devenir un bœuf; ni de ces risibles contrastes entre l'importance des fonctions et l'insuffisance des fonctionnaires; au moins il ne doit pas y en avoir. Les différences de position et de fortune qui séparent si souvent en Europe des intelligences profondément sympathiques et des cœurs unis par la nature, y créeraient des obstacles trop éphémères pour que le public s'en émût beaucoup : il compte avec raison sur l'avenir. Fût-il beau comme l'amour en personne, l'amoureux ne convient à son rôle qu'à la condition d'avoir beaucoup étudié et de posséder sur le bout du doigt tout ce qu'un mandarin peut savoir : il deviendrait indigne du moindre retour, s'il ne gagnait pas au prochain concours une des premières places de l'Empire (2). Enfin la séquestration des femmes change toutes les conditions du monde ou plutôt le rend impossible. On ne se réunit plus sans raison, uniquement pour causer et passer ensemble quelques heures

(1) Quand on a été trompé sur l'âge ou la figure de sa fiancée, on peut demander la cassation du mariage.

(2) Dans l'*Histoire du luth*, par exemple, le héros arrive d'emblée à une des plus hautes dignités, celle de Moniteur impérial.

à ne rien faire : jamais de ces attachements discrets sans autres liens que le plaisir de se voir et le bonheur de se sentir attachés, de ces jalousies sur la pointe d'une aiguille qui aboutissent à des redoublements d'amour, de ces vanités en travail luttant avec emportement de pompons et d'amabilité, de ces tournois du bel esprit où l'on court l'un sur l'autre à fer émoulu pour obtenir l'approbation des connaisseurs et des sots.

Ce n'est pas seulement par la nature des mœurs, par la platitude des peintures et son prosaïsme prêcheur que ce théâtre est bien véritablement chinois, c'est plus encore peut-être par les données capitales de chaque pièce et le matérialisme logique qu'on y met en scène. Quand les trois grandes circonstances de la vie d'un Chinois, la promotion aux dignités de l'État, un mariage qui soit fécond et la naissance d'un héritier qui honore les tombeaux de la famille, ne sont pas elles-mêmes tout le sujet, elles en deviennent, l'une ou l'autre l'accessoire dominant et le principal ressort. La promotion n'est le plus souvent qu'un moyen banal de surmonter à propos les obstacles et d'amener tout naturellement un dénoûment aussi difficile que ceux d'Euripide. Mais le mérite supérieur du candidat est une donnée du sujet : on ne devient jeune premier en Chine qu'avec le savoir d'un mandarin de première classe. L'autorité publique ne tolérerait qu'avec de grandes réserves le spectacle d'une iniquité qui ébranlerait la confiance que doivent inspirer les concours et attaquerait la constitution de l'Empire dans son principe. On n'intéresse un nombreux auditoire à un événement aussi privé que le mariage, qu'en y associant un sentiment général et sympathique à tous, l'amour, et les occasions de voir les jeunes filles sont si rares en Chine qu'il a fallu les saisir au vol et en exagérer systématiquement l'importance. En ceci encore la Comédie s'est, malgré son réalisme, inspirée de

l'exception (1), et a fait une sorte de lieu commun de ces passions extraordinaires qui chez les peuples dont aucune dignité ne garde la vie et aucun idéal ne relève les amours, éclatent quelquefois à la première vue comme un coup de foudre (2). On a seulement voulu sauver la supériorité de l'homme sur la bête en soumettant ces ardeurs désordonnées à un véritable fatalisme : c'est un génie irrésistible, le Vieillard de la lune (3), qui au moment de la naissance a noué par un cordon invisible les cœurs destinés à s'éprendre (4). Mais lors même que les puissances supérieures s'en mêlent, ces unions physiologiques sont surtout préoccupées du moyen de s'assurer un fils; elles ne deviennent presque jamais leur vrai but. Ces exigences si douces, ces intimités si confiantes, ces jalousies si promptes à s'alarmer, ces demi-tromperies si innocentes en apparence et toujours si justement châtiées, qui reviennent à chaque instant dans nos comédies, manquent en Chine à la vie conjugale : elle ne commence que le soir quand le mari entre dans la chambre à coucher, et finit le matin quand il a repris ses pantoufles. Si le mariage n'a point produit l'effet naturel qu'il en devait attendre, il est libre de s'acheter une seconde femme, égale en tout à la première (5), ou même de choisir dans une position plus humble quelque concubine légale qui remplisse mieux sa fonction de mère de famille (6). Lorsque, malgré ces doubles ou triples ménages, un héritier naturel fait encore dé-

(1) Voyez les deux exemples historiques cités par M. Stanislas Julien; *Hoei-lan-ki*, p. XXVII et XXVIII.

(2) Naturellement elles sont doubles, comme dans *Le Gage d'amour* et *La Couverture du lit nuptial*.

(3) Youe-lao : les deux jeunes gens deviennent *Yeou-youen*, Destinés à s'épouser.

(4) Davis, *Transactions of the royal Asiatic society*, t. II, p. 439.

(5) Il parait cependant qu'au moins en certaines circonstances le consentement des femmes légitimes est nécessaire, et qu'elles le refusent quelquefois; *Choui-hou-tchouen*; dans le *Journal asiatique*, IVe série, t. XVII, p. 33. Mais généralement elles regardent qu'on leur ferait injure en les soupçonnant d'égoïsme et de jalousie; voy. *Iu-kiao-li*, t. IV, p. 162.

(6) Quand on reçoit des présents de noces, on devient épouse; quand on néglige les rites prescrits, on devient femme de second rang; *Siao-hio*, ch. I.

faut, on s'en procure un à coup sûr par l'adoption, et il résulte de ces paternités factices des relations complexes, des tendresses où la loi prétend se substituer à la nature, des affections, des rancunes et des haines inconnues ailleurs, qui modifient profondément les sentiments de la Famille et les conditions de la Société. La perte accidentelle et le vol d'enfants ne sont plus seulement des calamités domestiques; tout le monde y compatit comme à un malheur chinois, et en rendant les reconnaissances beaucoup plus difficiles, l'usage de porter des noms d'enfance que l'on quitte en avançant en âge (1), approprie singulièrement ces drames de famille aux péripéties et à l'imprévu du théâtre. Certains personnages ont un goût de terroir encore plus prononcé : telles sont les courtisanes, non ces filles banales des bateaux de fleurs qui vendent comme ailleurs de l'amour tout fait et dénouent elles-mêmes leur ceinture aux chalands, mais des femmes libres à la saint-simonienne, dispensées par une bonne éducation de tous les devoirs de leur sexe (2), qui pratiquent la débauche avec une sorte de considération (3) et ne sont punies de leurs débordements que sur le dos de leurs adorateurs (4). L'impossibilité de sortir des idées reçues et de ne point prouver au dénoûment l'excellence de la civilisation chinoise ne permettait pas d'ailleurs d'accorder au comique de grands développements; on ne pouvait railler

(1) Ainsi, par exemple, dans *Le Ressentiment de Teou-ngo,* l'héroïne s'appelait d'abord *Touan-yun*.

(2) Pour obtenir cet étrange privilége, il faut connaître la musique vocale, la danse, la flûte et la guitare, l'histoire et la philosophie, et savoir écrire tous les caractères du *Tao-té-king*. Dans le catalogue de la littérature des Youên, on trouve parmi les auteurs dramatiques jusqu'à trois courtisanes, Hoa-li-lang, Tchao-ming-king et Tchang-koue-pin. Cette dernière avait même fait trois pièces : deux drames historiques, *Sié-jin-kouet* et *Lo-li-lang,* et une comédie, *Ho-han-chan* (La Tunique confrontée) qui a été traduite par M. Bazin, dans son *Théâtre chinois*.

(3) Elles sont admises dans le district vert et rouge, et on ne craint pas de leur donner un rôle très-honorable dans les comédies : tel est, par exemple, celui de Li-ngo-siên, dans *Le Fleuve au cours sinueux*. Quelquefois même, comme dans *La Fleur de poirier*, on les épouse selon les rites.

(4) Ils sont punis de cent coups de bâton : voy. le *Ta-tsing-lée* (Lois fondamentales du code pénal de la Chine), t. II, sect. 366, 371 et 374, trad. française.

avec insistance un citoyen honnête qui se conformait respectueusement aux usages, et si ses excentricités eussent été bien caractérisées, il fût devenu trop odieux ou trop misérable pour rester suffisamment ridicule. Par leur inspiration et leurs conditions nécessaires ces comédies diffèrent donc essentiellement de toutes les autres : elles admettent à peine le sourire, ne pressentent aucun idéal au-dessus de la réalité des choses, n'imaginent que des faits avérés et se contentent d'exciter un intérêt modéré que le dénoûment doit toujours satisfaire. Quelquefois même il s'agit moins d'une histoire singulière à exposer ou d'un crime ténébreux à débrouiller, que d'un beau dévouement à mettre dans tout son jour (1), et la pièce semble appartenir au genre démonstratif. L'éloquence elle-même, les tirades sentimentales y paraissent à leur place, et l'on ne craint pas de les développer comme dans ces drames bourgeois que sous l'influence de Diderot et de La Chaussée, le dix-huitième siècle croyait avoir inventés. Telle est dans l'*Histoire du Cercle de craie* l'apostrophe de la vraie mère au juge, qui, par une inspiration semblable à celle de Salomon, vient de déclarer que l'enfant appartiendrait à celle des deux femmes qui parviendrait à l'attirer violemment de son côté : « Quand votre servante fut mariée au seigneur Ma, elle eut bientôt ce jeune enfant. Après l'avoir porté dans mon sein pendant neuf mois, je le nourris pendant trois ans de mon propre lait, et je lui prodiguai tous les soins que suggère l'amour maternel. Lorsqu'il avait froid, je réchauffais doucement ses membres délicats. Hélas ! Combien il m'a fallu de peines et de fatigues pour l'élever jusqu'à l'âge de cinq ans ! Faible et tendre comme il est, on ne pourrait sans le blesser grièvement le tirer avec effort de

(1) Ainsi, par exemple, l'*Histoire du luth* n'est que la glorification d'une pauvre femme qui remplace pieusement son mari auprès de ses beaux parents et pousse cette piété filiale à ses dernières limites.

deux côtés opposés. Si je ne devais, Seigneur, obtenir mon fils qu'en déboitant ou en brisant ses bras, j'aimerais mieux périr sous les coups, que de faire le moindre effort pour le tirer hors du cercle. J'espère que votre Excellence aura pitié de moi. (*Elle chante.*) Comment une tendre mère pourrait-elle s'y décider? (*Elle parle.*) Seigneur, voyez vous-même. (*Elle chante.*) Les bras de cet enfant sont mous et fragiles comme la paille du chanvre dépouillé de son écorce. Cette femme dure et inhumaine pourrait-elle comprendre mes craintes? Et vous, Seigneur, comment se fait-il que vous ne découvriez pas la vérité? Hélas! Combien notre position est différente! Elle a du crédit et de la fortune, et moi, je suis humiliée et couverte de mépris. Oui, si toutes deux nous tirions violemment ce tendre enfant, vous entendriez ses os se briser; vous verriez sa chair tomber en lambeaux (1). »

Mais, malgré la rhétorique et le lyrisme de quelques passages, la langue de ces comédies prouverait à elle seule l'humilité de leurs prétentions et le peu d'estime qu'en faisaient les auteurs eux-mêmes. Ils n'y daignaient pas seulement employer l'idiome consacré de temps immémorial aux compositions littéraires : ce n'était dans leur pensée que de la littérature de pacotille, destinée aux tréteaux de la place publique, et pour arriver plus sûrement à l'oreille du peuple, ils en avaient adopté la langue. Ils auraient pu se dédommager de cette concession à la grossièreté de leur public par le mérite des poésies qui devaient relever la platitude habituelle du style, et ne le cherchaient même pas (2). Ils introduisaient tout exprès parmi leurs personnages des poëtes célèbres dont, par excès de vérité, ils reproduisaient littéralement les vers (3), et quand cette facile ressource venait

(1) *Hoei-lan-ki*, p. 87, trad. de M. Julien.

(2) Il ne faut en excepter que quelques vérificateurs habiles, comme Ma-tchi-youên, Kouan-han-king et Tching-te-hoeï.

(3) Ainsi dans *Le Gage d'amour* de Kiao-meng-fou, le poëte Han-feï-king ne chante que des vers qu'il avait réellement composés.

à leur manquer, ils copiaient çà et là, sans aucun autre prétexte que leur convenance, toute la poésie de leurs pièces (1). Parfois même leur détachement de toute prétention littéraire se trahissait par des emprunts plus essentiels : un théâtre si dépourvu d'invention et d'originalité revenait souvent aux sujets que le public avait déjà goûtés, et pour s'épargner la peine de les imaginer une seconde fois, le nouveau dramaturge s'appropriait sans façon les meilleurs passages de ses devanciers (2).

Cet usage de recommencer les anciennes pièces et de s'emparer de tous les morceaux dignes de quelque mémoire, comme d'épaves à la disposition de quiconque voulait s'en saisir, condamnait fatalement le reste à l'oubli : les savants chinois eux-mêmes n'ont pu reconnaître les variations et suivre le développement du théâtre. Cet oubli successif des plus heureuses comédies était d'ailleurs une conséquence inévitable de leur langue. L'idiome savant, le kou-wen, avait des règles positives qui contenaient ses écarts, des modèles qui en fixaient même les irrégularités ; mais le langage usuel, le kouan-hoa, ne pouvait se maintenir invariable pendant une longue suite d'années. Chez les peuples les plus étrangers à la vie et aux agitations de l'intelligence, une habitude irréfléchie ne suffit pas pour empêcher les modifications qui s'infiltrent insensiblement dans les formes de la parole, et les vieillissent même quand elles ne les dénaturent pas. Sans doute la langue vulgaire n'est point, ainsi qu'on l'a prétendu, un démembrement corrompu de l'idiome des livres (3) ; elle est née, comme partout, du rapprochement

(1) Bazin, *Chine moderne*, p. 404.

(2) Ainsi Ki-kiun-tsiang a outrageusement pillé *La Boîte à toilette* pour faire *Le jeune Orphelin de la famille de Tchao*, l'original de *L'Orphelin de la Chine*.

(3) C'était l'opinion du P. Prémare, de Morrison et d'Abel Rémusat ; mais M. Bazin a soutenu le contraire dans sa *Grammaire mandarine*, p. II, et il cite à l'appui le sentiment de trois savants chinois qu'il avait consultés. La logique nous eût paru suffisante.

de populations d'origine différente. D'abord informe, incohérente, dissonante, elle s'est perfectionnée par l'usage, et a tendu de jour en jour à devenir plus complète et plus pratique, à se mieux approprier aux besoins du peuple. Mais se fût-elle détachée d'une langue antérieure tout d'une venue, comme une avalanche, si l'on n'eût trouvé le moyen d'enrayer l'esprit humain et de suspendre la vie, elle aurait recommencé à varier dès le lendemain (1), et chacun de ses changements eût affaibli la popularité de toutes les comédies antérieures et fini par amener leur désuétude. Une preuve positive de ces évolutions du langage, ainsi que du caractère local et nécessairement transitoire du théâtre, est même restée dans la plupart des pièces qui nous sont parvenues. La langue y diffère déjà quelque peu du kouan-hoa aujourd'hui en usage, et les personnages secondaires (2) y mêlent une sorte de patois particulier au pays où la pièce était représentée (3) : dans quelques siècles, si elles échappaient à l'oubli qui a successivement englouti les autres, elles ne seraient plus qu'imparfaitement comprises. A proprement parler, la Comédie chinoise n'est donc pas encore une œuvre littéraire ; c'est toujours la comédie instinctive, dégrossie, il est vrai, et fort étendue, mais restée en principe ce qu'elle était à l'origine, une copie matérielle de la réalité sans autre pensée que le plaisir du spectacle (4). Seulement ce plaisir n'est plus une simple distraction d'optique, aussi fugitive et aussi matérielle que la représentation elle-même : l'auteur se

(1) M. Bazin a même dit, dans sa *Grammaire mandarine*, p. v : L'origine du kouan-hoa est certainement postérieure à l'introduction du Bouddhisme en Chine. Mais cette assertion nous semble fort infirmée à la p. VIII : L'idiome qui est devenu le kouan-hoa, c'est-à-dire une langue commune, homogène, universelle, a toujours été parlé.

(2) Les Tseng et les Tchheou.

(3) Le hiang-than.

(4) Elle poussait si loin la fidélité de la copie, qu'ainsi que nous l'avons déjà dit, un critique chinois l'a caractérisée : Un dialogue bouffon, un amas de scènes dans lesquelles on croit entendre le tintamarre des rues ou le langage ignoble des carrefours (*Pi-pa-ki*, p. 6), et des moralistes, peu disposés à reconnaître les libertés de l'Art, ont déclaré aux auteurs que l'obscénité était un crime, qu'ils expieraient dans le séjour des expiations aussi longtemps que durerait le succès de leurs pièces.

propose un but moral et choisit dans le cercle de son expérience les réalités qui répondent le mieux à sa pensée. C'est déjà de l'art dramatique, si ce n'est pas de la poésie. Encore un progrès, et l'idée de la Comédie sortira complétement de ses langes : l'intelligence de l'homme va s'y manifester vraiment, et son imagination s'y produire.

LIVRE III

THÉATRE INDIEN

A quelques journées seulement de la Chine, l'Inde en semble séparée par tout un monde. Au réalisme politique de la première, à sa civilisation matérielle, à son prosaïsme athée succèdent un idéalisme complet, une négation absolue, non plus seulement de l'individu qui pouvait au moins devenir sous l'administration des mandarins un père de famille et un fonctionnaire public, mais de la famille où il s'engrenait et de l'État qui l'absorbait dans ses rouages. Toutes les existences accidentelles sont imperturbablement rayées de l'histoire : une seule substance pénètre l'universalité des choses (1), et tous les êtres appelés directement à la vie, sont doués à l'heure de leur naissance de pouvoirs particuliers qui se croisent, se coordonnent et aboutissent fatalement à un ordre éternel. Si l'homme se

(1) Les sages qui connaissent les principes appellent Vérité (ou Réalité), la science qui n'admet pas la dualité; ce principe est nommé par les uns Brahma, par les autres Paramâtman (l'Esprit suprême), par ceux-là Bhâgavat; *Bhâgavat Purâna*, l. I, ch. II, çl. 11, trad. d'Eugène Burnouf. Ame de l'univers, toi (Bhâgavat) qui es l'Esprit inactif et incréé, ta naissance et tes actions, ce sont tes perpétuels déguisements sous des formes d'animaux, d'hommes, de sages et de poissons; *Ibidem*, l. I, ch. VIII, çl. 30. De même que Marouta (un des noms de Vâyou) s'introduit et circule dans toutes les créatures, de même le roi, à l'instar du Dieu du vent, doit pénétrer partout au moyen de ses émissaires; *Mânava-dharma-Çâstra*, l. IX, çl. 306, trad. de Loiseleur-Deslongchamps.

croit une incarnation de la divinité (1), c'est au même titre que le singe et la vache; il n'en reste pas moins soumis aux lois générales de sa nature actuelle et manque également de véritable individualité et de liberté. L'intelligence elle-même ne peut prendre pied dans ces terres de brumes du panthéisme ; ses conceptions ondoient dans le vague de l'air, comme ces vapeurs matinales destinées à s'évanouir aux premiers rayons du soleil. Il n'est pas jusqu'au Gouvernement qui ne cesse pour ainsi dire d'être réel : ce n'est plus même, ainsi qu'en Chine, un despotisme moral représenté par des fonctionnaires, sans aucun autre droit qu'un brevet de capacité à remplir leur office ; c'est une théocratie métaphysique, servie par une aristocratie de droit divin, qui surgit sans raison ainsi que la plante des champs quand l'esprit de Dieu en souffle la semence sur la terre, et qui porte au front le signe visible à tous de son élection.

Dans cette étrange civilisation, les formes sensibles sont réputées des illusions; l'esprit seul peut percevoir la réalité des choses. Il lui faut incessamment regarder derrière les apparences, et créer de lui-même tout ce qu'il y rêve. L'observation conduit à un acte d'imagination, et toute science se perd dans le mysticisme. La poésie est donc devenue endémique dans l'Inde et en quelque sorte le complément des cinq sens; mais ce n'est point cette poésie nette et avisée du monde européen, qui ravive les couleurs et marque plus fortement les contours, c'est la poésie inerte et malsaine d'un fumeur d'opium absorbé dans son ivresse. Habitué par ce symbolisme continu à méconnaître les lois et les conditions de la réalité, l'Art indien ne circonscrit plus ses images dans des limites précises ; il re-

(1) Les solitaires qui ont de la foi, et dont la dévotion, fondée sur la révélation, est soutenue par la science et par le détachement de tout désir, voient au sein de leur propre âme ce principe qui est l'Esprit suprême; *Bhâgavat Purâna*, l. I, ch. II, ç'. 12.

nonce à leur assigner des proportions qui tombent sous les sens, et un mélange bizarre de formes et d'idées, sans rapport direct les unes avec les autres, rend ses conceptions obscures et monstrueuses. Quand à une époque de décadence où le sentiment réagissait en maître contre la métaphysique, les différentes manifestations de l'Être universel furent personnifiées (1), on en figura l'unité en rattachant à un seul buste les trois têtes des trois dieux principaux (2), et pour exprimer l'action infatigable de Vichnou, on ne craignit pas de le représenter comme une de ces erreurs de la Nature, que les amateurs de difformités conservent curieusement dans de l'esprit de vin, et de lui donner quatre bras (3).

La poésie échappait presque entièrement à cette destruction de la pensée par sa propre forme: la prééminence de l'ordre intelligent sur le pouvoir politique et militaire en faisait même une des forces vives de la Société et un des soutiens de l'État. Les Brahmanes n'étaient pas seulement destinés à contempler activement le Dieu dans leur pensée, ils en étaient les missionnaires actifs et devenaient les ministres de la civilisation qu'il avait établie : à ce double titre ils devaient en acclamer la puissance et en glorifier la bonté. Aussi l'Expression avait-elle ses représentants dans le Panthéon indien ; les trois déesses par excellence, Sarasvatî, Ilâ et Bhâratî, personnifiaient ses trois formes principales : l'éloquence, la poésie et la pantomime (4). Mais chez

(1) Dans les Vêdas les divers attributs du soleil sont encore considérés à part et regardés tour à tour comme des divinités différentes. Soûrya ou Savitry y devient *Poûchan*, le Nourricier; *Bhaga*, le Béni; *Aryaman*, le Vénérable ; *Mitra*, le Puissant, le Soleil du midi, et il y a en outre douze Adityas, ou Dieux-Soleils. Les premières personnifications véritables sont celles de Vichnou et de Çiva, et l'imagination indienne alla très-loin en ce genre puisqu'elle admit jusqu'à dix incarnations de Vichnou. On assiste même, pour ainsi dire, à ces modifications : Krichna, le huitième Avatâra (incarnation), n'est encore dans le *Mahâbhârata* qu'un simple guerrier.

(2) Brahmâ, le Créateur ; Vichnou, le Conservateur, et Çiva, le Destructeur : on appelait ce monstrueux ensemble *Trimoûrti*.

(3) Il tenait dans une de ses mains le tchakra, disque aux bords tranchants, dont le milieu était percé d'un trou où passait une courroie : après l'avoir lancé au milieu des ennemis, on le retirait pour le lancer de nouveau.

(4) Nous suivons l'opinion d'Eugène Burnouf ; *Bhâgavat Purâna,* t. III, p. LXXXI.

un peuple qui tenait la suppression de l'individualité, l'anéantissement du moi pour l'effort suprême de la vertu, le dernier terme de la science, la poésie ne pouvait être qu'une spéculation philosophique, sans inspiration ni originalité, où le sentiment s'effaçait volontairement et disparaissait dans la pensée. Le monde réel et ses perceptions troublaient le poëte comme une inconvenance : il se sentait plus sûr de son œuvre quand il concevait dans son for intérieur et chantait les yeux fermés l'harmonie universelle de la Nature, l'Ordre infini et éternel, l'immanence de la divinité dans tout ce qu'elle vivifie, et son omniprésence dans l'histoire.

Au naturalisme absolu, dont quelques traces se retrouvent encore dans les plus anciens hymnes des Vêdas (1), s'ajouta dans le cours des siècles la conception d'une cause première, la foi à une puissance élémentaire qui, depuis le caillou jusqu'à l'homme, pénétrait tous les êtres et les animait également de sa vie (2). Tant que ces croyances métaphysiques se subordonnèrent l'imagination, aucune autre poésie n'était possible que la prière, l'élévation lyrique de l'âme, son affranchissement momentané des conditions de son existence, et son union avec l'âme de l'univers, avec Brahma (3). Mais le sentiment religieux devint plus exigeant, et l'imagination se mit à l'œuvre pour lui complaire. On s'émerveilla chaque jour davantage des forces de la Nature et de leur diversité ; parce qu'on ne comprenait que leurs effets, on crut à leur initiative et à leur indépendance : on groupa tout autour de chacun des symboles dont la

Selon M. Nève, *Essai sur le mythe des Ribhavas*, p. 193, et suiv., elles répondraient plutôt aux trois anciennes Muses des Grecs.

(1) Selon les derniers résultats de la critique, les Vêdas ne remonteraient qu'à huit cents ans avant l'ère chrétienne : Colebrooke leur donnait six siècles de plus ; *Miscellaneous essays*, t. I, p. 109 et 200.

(2) Bhâgavat est certainement cet univers, et cependant il en est distinct, lui de qui vient la création, la destruction et la conservation des choses ; *Bhâgavat Purâna*, l. I, ch. v, çl. 20.

(3) Brahma est le πνεῦμα ἅγιον, l'Esprit de Dieu, flottant sur la face des eaux, et Brahmâ, le Créateur actif, le δημιουργὸς θεός.

vraie signification ne tarda pas à être mise en oubli, et insensiblement elles passèrent toutes à l'état de Dieu, et se trouvèrent posséder une volonté propre, une intelligence à part et une personnalité distincte. Ces nouvelles divinités n'en gardèrent pas moins les attributions qu'on était accoutumé à leur reconnaître : comme elles intervenaient à tout instant dans la vie des hommes, et leur en rendaient tour à tour les nécessités plus faciles et les luttes plus douloureuses, on supposa qu'elles se mêlaient aussi activement à la marche des événements, et la mémoire de leurs interventions prit naturellement dans les souvenirs le ton impersonnel et le calme de l'épopée. Tantôt, comme dans le *Mahâbhârata*, ces poëmes conservaient la forme extérieure de la tradition, celle d'un sage conversant avec un auditeur attentif et lui racontant directement les histoires des anciens jours (1). Tantôt, comme dans le *Râmâyana*, qui, selon toute apparence, remonte cependant à une plus haute antiquité par le fond des faits, ou, pour nous servir d'une expression plus juste, par la nature des idées, la forme devenait franchement narrative; un vrai poëte servait d'intermédiaire à la tradition (2); il en recueillait à sa manière, peut-être

(1) Le sujet principal est la lutte des Kourous et des Pândous, mais il s'y mêle, surtout dans le premier livre, des légendes imaginées dans l'intérêt du Vichnouvisme. M. Lassen a prouvé (*Indische Alterthumskunde*, t. I, p. 489-491), qu'il était antérieur à l'établissement politique du Bouddhisme, et le croit composé entre l'an 443 et l'an 315 avant l'ère chrétienne. Peut-être aurait-il dû distinguer différentes parties : ainsi l'introduction, les légendes qui ouvrent l'Âdiparvan, et le caractère divin de Krichna semblent d'une époque postérieure. Nous en supposerions d'autres plus véritablement antiques : comparez, par exemple, la tradition sur Vichnou, dans le Karnaparvan, çl. 1391, t. III, p. 49 et suivantes, avec le rôle que lui donne le *Bhâgavata Pourâna,* l. VII, ch. 10.

(2) Vâlmîki : aussi à la différence du *Mahâbhârata* qu'on regarde généralement comme un *itihâsa*, un recueil d'anciennes traditions, le *Râmâyana* est-il appelé *kâvya*, un poëme. Le sujet principal est la lutte de Râma, une des incarnations de Vichnou, contre les mauvaises puissances, et la délivrance de Sitâ, son épouse, qui avait été enlevée par un géant et transportée dans l'île de Ceylan. La nourriture animale n'y est pas encore interdite, et le Roi invite à un sacrifice les hommes des quatre classes, en y comprenant même les Soûdras. Aussi plusieurs savants en font-ils remonter la rédaction au dixième siècle avant l'ère chrétienne, et M. Gorresio la recule jusqu'au treizième siècle : mais nous ne nous permettons pas de les suivre aussi loin. Il faudrait probablement distinguer comme dans le *Mahâbhârata ;* ainsi, par exemple, le septième livre, appelé *Outtâracanda*, est, selon toute apparence, postérieur aux six autres : il ne se trouve même pas dans beaucoup de manuscrits.

même en complétait-il les divers éléments. Plus tard enfin, des fragments d'histoire orale furent rapprochés et modifiés, ou du moins commentés dans l'intérêt d'une pensée religieuse, sous la forme de traditions épiques : ces prétendues rhapsodies cachaient des intentions dogmatiques, et, pour conquérir tout d'abord l'attention publique, elles s'appelèrent hardiment des *Antiquités* (1). Ce peuple intelligent, si préoccupé de ses croyances, donnait aussi sans doute de fort bonne heure une forme dramatique quelconque à ses mythes ; mais, dans l'histoire de son théâtre, plus encore que dans son histoire politique et religieuse, le fil de la tradition manque et la plupart des dates sont effacées. Si, depuis quelques années, tout le pays de l'Inde n'apparaît plus en bloc sur le même plan, sans aucune ligne qui marque les différents horizons, il rappelle encore beaucoup trop ces statues de trois cent quarante-cinq rois, rangées confusément ensemble, qu'Hérodote aperçut à la fois en entrant dans la salle du temple de Thèbes.

Les premiers sacrifices se composaient sans doute de quelques poignées d'herbe (2) que les suppliants jetaient eux-mêmes dans les flammes, ou d'une coupe de soma (3) qu'ils répandaient dévotement sur un autel de gazon (4). Mais quand la religion vint à se développer, un culte moins simple s'organisa, se transmit insensiblement de pagodes en pagodes, et les sacrifices perdirent partout ces formes trop naïvement primitives. Il y en eut de différents pour chaque demande particulière que l'on adressait aux dieux (5), et l'on crut pieusement que leur bon succès

(1) C'est la signification littérale de *Pourâna* : on en connaît dix-huit, tous attribués à Vyâsa, qui ne remontent dans leur forme actuelle qu'au douzième ou treizième siècle de notre ère.

(2) Le Poa cynosuroides.

(3) Suc du Sarcostema viminalis, auquel on mêlait du lait ou du beurre clarifié et de la bierre d'orge : voy. Benfey, *Sâma-Vêda*, Glossaire, s. v. Soma.

(4) *Védih* : ce mot a sans doute un rapport quelconque avec *Véda* : voy. Müller, *History of ancient sanskrit literature*, p. 28, note.

(5) Les écrits védiques en reconnaissent vingt et une espèces, et les Angiras en mentionnent plusieurs autres : voyez Müller, *l. l.*, p. 452, note.

dépendait de l'exacte observation des rites. Au temps des Vêdas, il y avait déjà trois ordres de prêtres dont le concours était indispensable à leur efficacité : les Adhvariou exécutaient la partie matérielle de l'offrande ; les Oudgâtri chantaient les hymnes qui devaient l'accompagner, et les Hotri accomplissaient les formes mythiques qui en rehaussaient la valeur. A chacune de ces trois espèces de fonctions appartenaient non-seulement des paroles, mais des gestes et des mouvements déterminés : les Adhvariou eux-mêmes, les manœuvres du culte, jouaient quelquefois un véritable rôle (1), et le plus vieux recueil d'hymnes en contient quelques-uns dont la forme et l'esprit sont vraiment dramatiques. Les différents chantres s'y répondaient les uns aux autres ; ils se disputaient la prééminence, parfois même ils représentaient des dieux ennemis (2), qui intervenaient méchamment dans le sacrifice et raillaient les prêtres de l'inutilité de leurs prières (3). Le rôle sacramentel des Hotri était à peu près muet (4) ; ils tournaient en cadence autour de l'autel (5), levaient les bras au ciel, s'inclinaient vers l'orient et le soleil du midi, s'agenouillaient devant le feu et complétaient le sacrifice par une pantomime liturgique. On n'en connaîtra la nature exacte qu'après la publication des livres où les devoirs des Hotri leur étaient enseignés (6) ; mais l'existence n'en peut pas

(1) Dans le sacrifice appelé *Darsha-poûrnamâsa*, ils touchaient les veaux avec une branche, et nous croirions volontiers qu'ils prononçaient aussi les paroles mythiques, *Vâyava stha ; oupâyava stha* : nous nous expliquons même par cette circonstance la désuétude si contraire à la perpétuité de l'esprit indien, où elles tombèrent : voyez Müller, *l. l.*, p. 352.

(2) Les Marout, les dieux des vents.

(3) On avait même admis dans le dernier livre du *Rig-Véda* une vraie scène, étrangère en apparence à la liturgie d'un sacrifice, entre Ourvaçî et Pouroûravas.

(4) Ils n'avaient point de recueil d'hymnes à leur usage, et ce n'était pas sans doute, ainsi que l'a supposé M. Müller, *l. l.*, p. 175 et 187, parce qu'ils devaient les savoir tous, et chantaient les mêmes que les prêtres d'un ordre inférieur : l'esprit si sévèrement hiérarchique de la civilisation indienne ne comportait point cette promiscuité de fonctions.

(5) Il tourna autour de lui en signe de respect, disait Hiouen-thsang, *Mémoire sur les contrées occidentales*, t. II, p. 69. Dans la langue des Bouddhistes chinois *Hing-tao* signifie même encore maintenant Tourner en signe de respect autour d'un objet que l'on révère ; *Ibidem*, t. I, p. 326, note de M. Stanislas Julien.

(6) On en connaît deux : le *Bahvricha-brâhmana* et le *Sânkhâyana-brâhmana*.

être révoquée en doute. Dans le *Vikramorvaçî* (1), une reine sacrifie encore par des gestes silencieux aux rayons de la lune (2), et Kâlidâsa (3) eût craint avec raison d'indisposer violemment son auditoire en s'écartant sur un point aussi capital des usages. Il en est d'ailleurs resté un témoignage positif dans le *Rig-Vêda :* Ilâ, Sarasvatî, Mahî, y est-il dit, déesses de la joie, dont la présence rend propice le sacrifice (4), et Mahî est la même que Bhâratî, la Muse du drame.

Pendant les sacrifices, tous les mouvements des Brahmanes étaient mesurés; leurs pas se cadençaient et s'entrelaçaient dans une sorte de danse (5). La dignité des gestes, la régularité des mouvements et leur accord avec une musique grave étaient regardés par les anciens peuples comme un hommage au souverain auteur de l'ordre universel (6). Aussi se rattachait-il à la danse dès la plus haute antiquité un sens assez mythique pour que l'on osât faire danser Çiva lui-même, le plus terrible des dieux (7) : on y recourait comme au meilleur moyen de manifester son respect et sa joie (8), et pour donner une haute idée de la solennité d'un sacrifice, les anciens poëmes ne manquaient pas de mentionner les danses dont il avait été rehaussé (9). Un

(1) Le Héros et la Nymphe.

(2) Acte III; dans Fauche, *Œuvres complètes de Kâlidâsa*, t. I, p. 63.

(3) C'est le plus célèbre dramaturge indien, et malheureusement ses œuvres ne contiennent aucune indication historique qui permette de déterminer son âge, même d'une manière approximative. Sur la foi d'un vers sans autorité, qui le compte parmi les neuf pierres précieuses de Vikrama, quelques indianistes l'ont fait vivre 56 ans avant l'ère chrétienne, et une tradition, plus suspecte encore, le place à la cour de Bhodjas, onze ou douze cents ans plus tard. A en juger par le caractère et l'esprit de ses œuvres, il ne serait ni aussi ancien ni aussi moderne, et se rapprocherait beaucoup plus de la première date que de la seconde.

(4) Littéralement, Qui se placent favorablement sur la paille (qu'on allumait pour consumer l'offrande); *Rig-Véda*, l. I. h. XIII, çl. 9.

(5) Il est déjà question de danseurs dans le *Rig-Véda,* l. I, hym. X, çl. 1; hym. XCII, çl. 4, etc., et les deux grands poëmes ne racontent jamais de solennité sans y faire figurer des danses; voy. v. Bohlen, *Das alte Indien mit besonderer Rücksicht auf Aegypten,* t. II, p. 397.

(6) Ainsi, par exemple, les jeunes garçons de Délos dansaient autour de l'autel d'Apollon, et les Crétoises, autour de l'autel d'Aphrodite.

(7) Kâlidâsa, *Meghadoûta*, çl. XXXVII; Prologue de *Mâlatî et Mâdhava*, par Bhavabhoûti.

(8) Ainsi, par exemple, dans le *Veni sanhâra* (La Chevelure renouée), on célèbre par des danses le retour de Krichna au camp des Pândavas.

(9) *Meghadoûta*, çl. XXXV et XXXVI.

poëte, relativement assez moderne, mais qui s'inspirait des plus vieilles traditions, Jayadeva, disait dans un poëme si profondément religieux qu'on n'en comprend pas toujours assez la vraie signification : « Les fidèles qui adorent par la danse les pieds de Padmâvatî (1). » Maintenant encore il n'y a pas dans toute l'Inde une seule pagode où des bayadères ne soient attachées pour les besoins du culte, et le plus simple village entretient une danseuse pour sanctifier les joies de ses jours de fête (2). A l'époque la plus florissante de la littérature dramatique, on mêlait encore à l'action des pas sans aucune liaison sensible avec elle (3), et de petites pantomimes épisodiques d'une nature particulière (4), dont on ne s'explique la singulière immixtion qu'en leur supposant une valeur traditionnelle et en y voyant les premiers éléments du théâtre. Si l'histoire est complétement muette sur cette question d'origine, comme sur presque toutes les autres (5), la philologie supplée à son silence : les noms sanscrits du Drame et de la Danse avaient au moins une racine commune (6) ; pendant longtemps la langue n'a pas distingué l'Acteur du Danseur (7), et les Salles de spectacle y sont restées des Salons de danse (8). Une pièce que l'on repré-

(1) *Gîtagovinda*, ch. I, çl. 2 : *Padmâvatî* est un des noms de l'épouse de Vichnou. On connaît d'une manière assez positive l'âge de Jayadeva puisqu'il parle dans sa pièce du roi Bhodjas, qui d'après la plupart des indianistes vivait de 1050 à 1100, et selon M. Lassen, vers 1150.

(2) Mill, *History of British India,* t. II, ch. V, p. 266.

(3) Le Tchartcharikâ, le Balantikâ, le Khouraka, etc. Cet usage se conserve même encore dans les représentations populaires : Acting is always accompanied with singing and dancing; Mutu Coumâra Swamy, *Arichandra*, p. XIX.

(4) Elles avaient aussi des noms particuliers que nous connaissons par le commentateur indien de *Vikramorvaçî :* le Koutilikâ, le Galitakma et le Mandhagati.

(5) La plus ancienne mention des acteurs qui nous soit connue se trouve dans le *Râmâyana*, l. I, ch. XII, çl. 7. Vasichta dit aux Brahmanes de tout disposer pour le sacrifice du cheval (açvamedha) : Si deputino qui all'opra uomini attempati e probi, operaj, intonacatori, legnaiuoli, scavatori ed altri artefici con essi astrologi, mimi e danzatori t. VI, p. 51, trad. de M. Gorresio.

(6) *Nritta ,* Danse; *Nritya,* Danse pantomime ; *Nâtya* , forme prâcrite de *Nârtya,* Pièce de théâtre, littéralement, Danse pantomime accompagnée de dialogue : la même racine fournit plus tard le nom de *Nâtaka* , Drame parfait.

(7) *Nata, Nartaka :* voy. M. Weber, *Vorlesungen über indische Literaturgeschichte ,* p. 186.

(8) Sangîtasâlâ.

sente encore aujourd'hui dans les fêtes religieuses, le *Gîtagovinda* (1), nous reporte d'ailleurs par son esprit archaïque au berceau du Drame, et nous permet, pour ainsi dire, d'assister à son passage du temple sur le théâtre. Ce n'est encore qu'une suite de chants, en formes d'hymnes, unis les uns aux autres par des récits qui sans doute étaient d'abord des pantomimes et des danses. L'auteur y oublie quelquefois la nature du Drame, il prend la parole et intervient en personne dans sa pièce (2); toutes les cantates dont elle se compose, et il y en a jusqu'à douze, sont accompagnées de danses rigoureusement déterminées, et les acteurs n'en terminent aucune sans appeler les bénédictions du Ciel sur les assistants (3).

Rien ne périt d'ailleurs dans l'Inde, le passé se retrouve à peine modifié dans les usages populaires du moment, et aux fêtes nommées *Râsa*, des scènes de la jeunesse de Krichna sont encore représentées dans des ballets mêlés de chants, dont les acteurs portent un costume approprié à leur rôle (4). Le Drame figure aussi, et dans toute sa grossièreté primitive, parmi les amusements religieux qu'amène régulièrement depuis des milliers d'années le retour de la nouvelle année : des acteurs en grand nombre y miment les principaux événements de la vie de Râma pendant qu'un chœur de Brahmanes module à haute voix les passages correspondants du *Râmâyana* (5). Dans un de ces mythes ingénieux, si facilement créés par les imaginations orientales, l'Inde entière nous a d'ailleurs transmis son opinion sur l'origine du Drame. Dès les temps les plus reculés, elle l'at-

(1) Chant de Krichna, littéralement, de Celui qui fait obtenir le ciel. Krichna est la dernière et la plus complète incarnation de Vichnou.

(2) Il ne dit presque jamais qu'un seul çloka.

(3) La bibliothèque de Tubingue possède une comédie manuscrite, inconnue à M. Wilson, *Padauka dûta* (La Trace du pied du messager) dont la forme semble avoir d'assez grandes analogies avec celle du *Gîtagovinda*.

(4) Wilson, *Sketch of the religious sects of the Hindus;* dans l'*Asiatic researches*, t. XVI, p. 93.

(5) Voyez dans Prinsep, *Benares illustrated*, IIIe série, Londres, 1831, une description très-détaillée de la manière dont cette cérémonie fut exécutée à Ramnagor, en 1825.

tribuait à un sage inspiré, à Bharata, une incarnation de la Muse du drame (1), et se croyait suffisamment autorisée par ses usages à le croire inventé pour le plus grand plaisir des dieux (2). Tous les mots techniques de sa langue indiquent une simplicité d'appareil qui ne permet guère de lui supposer un développement original et une existence indépendante. Le Théâtre n'a pas même de nom qui lui appartienne en propre et exprime d'une manière quelconque son idée : c'est littéralement une Surface pendante, un Rideau (3). Le mot qui désigne les Coulisses convient moins encore à leur sens réel : on les appelle l'Estrade (4), et nous croirions volontiers, que, comme dans nos Mystères, la troupe entière restait en effet sur le théâtre jusqu'à la fin de la pièce (5). Pour Entrer, l'acteur *va en avant* (6) ; pour Sortir, il *va en arrière* (7), et Il arrive avec précipitation *en agitant le rideau* (8). Quand, à une époque postérieure, il se forma des troupes d'acteurs (9), le directeur était

(1) *Vikramorvaçî*, dans les *Œuvres de Kâlidâsa*, t. I, p. 40, trad. de Fauche; *Outtara Râma tcharitra* (Suite de l'histoire de Râma), dans Langlois, *Théâtre indien*, t. II, p. 61. Quoique *Bhâratî* la Muse de la poésie dramatique, s'appelle aussi *Mahî*. elle ne doit rien avoir de commun avec *Mâyâ*, l'Illusion. Le rapport du nom de l'Acteur, *Bhârata*, avec *Bharata* et *Bhâratî* prouve au contraire qu'à l'origine du Drame on croyait déjà dans l'Hindoustan que l'acteur créait son rôle, et que le drame était fait pour être représenté. *Bharot* en gouzerat, et *Bhat*, dans la langue des Râgapoutes, signifient encore Chanteur.

(2) Les Apsara représentaient dans le ciel *Laxmi choisissant elle-même son époux* (Le mariage de Vichnou; *Urvasia*, p. 28 et 35, éd. de Lenz), et plusieurs aventures de Râma; *Outtara Râma tcharitra*; dans le *Théâtre indien*, t. II, p. 61, 85 et suiv.

(3) *Rangabhoûmi*.

(4) *Nepathya* : l'étymologie de ce mot est beaucoup trop incertaine pour fournir aucun renseignement sur le sens primitif. *Naipathyai* signifie déjà dans le prologue de *Vikramorvaçî*, Dans le Nepathya, Hors de la scène; mais la plupart des prologues qui nous sont parvenus ont été composés après les pièces, et à une époque impossible à déterminer.

(5) Le directeur de la troupe dit dans le prologue de *Mâlatî et Mâdhava* : Que tous les acteurs paraissent sous mes yeux suivant les règles dramatiques (*Théâtre indien*, t. I, p. 2"4), et, ce qui nous semble encore plus significatif, la racine *Viç*, Entrer, se trouve dans le nom des deux acteurs qui parlaient au public sans avoir de rôle dans la pièce; d'où l'on peut conclure que les Personnages n'entraient pas. Cependant il résulte de plusieurs prologues, notamment de celui du *Ratnâvalî* (Le Collier, par Dhâvaka) que les acteurs ne restaient pas toujours en permanence sur le théâtre; mais la plupart de ces prologues sont trop modernes pour nous renseigner avec une certitude suffisante sur ce qui se passait dans les premiers temps.

(6) *Pravisati*.

(7) *Nichrâmati*.

(8) *Apalikchêpéna*.

(9) Il en est déjà question dans le *Mritchakatî* (Le Chariot en terre cuite) : voyez le *Théâtre indien*, t. I, p. 28.

littéralement, le Charpentier, le Constructeur du théâtre (1), et c'est précisément le nom que dans la plus haute antiquité on donnait au Brahmane qui disposait le local où s'offraient les sacrifices (2).

Un temps vint cependant où, sous l'influence d'un poëte plus vraiment poëte que les autres, le Drame se crut susceptible de quelque mérite littéraire, rêva des horizons moins bornés, ambitionna plus d'indépendance. Après avoir pris à côté du culte quelques nouveaux développements, il sortit de la pagode et chercha au dehors des conditions plus favorables, mais, en conservant avec amour les liens étroits qui l'unissaient à la religion depuis ses premiers commencements. D'abord rien ne fut changé que l'emplacement du théâtre : on continua d'y danser et d'y chanter les drames quand revenaient les bonnes fêtes (3). Longtemps après, c'était encore un Brahmane qui en dirigeait la représentation, et, avant de commencer, il bénissait à haute voix l'assistance (4), apparemment pour la récompenser de son concours à une œuvre dévote (5), ou pour la mieux disposer au recueillement et à la prière. Les autres acteurs étaient aussi des

(1) *Soûtradhâra*: cette expression, qui se trouve déjà dans le *Mahâbhârata*, t. I, p. 74, est d'autant plus significative qu'on employait dans le même sens deux mots à peu près synonymes, *Sthapati* et *Sthâpaka*.

(2) Voyez le *Râmâyana*, l. I, ch. xii, çl. 6 et suivants, et le *Mahâbhârata*, t. IV, p. 362.

(3) Ainsi *Mâlati et Mâdhava*, l'*Outtara Râma tcharitra* et le *Mahâvira tcharitra* furent représentés à la fête de Câlapriyanâtha (litt. le Maître du Soleil, que l'on croit un des noms de Çiva); le *Mrigâncalêkhâ* le fut à l'yâtrâ ou fête de Visvêsvara (litt. le Maître de tout, autre nom de Çiva); le *Mourâri-Nâtaka*, à la fête de Pourouchottama (litt., le Premier des êtres, nom de Vichnou), et le *Ratnâvali*, à la fête du Printemps (Vâsantakîyâtrâ).

(4) Cette bénédiction, en sanscrit *Nândi*, manque cependant dans l'*Outtarama Râma tcharitra*, Suite des aventures de Râma; mais si ce n'est pas une défectuosité, due à l'altération du manuscrit primitif, Bhavabhoûti avait sans doute composé sa pièce pour suivre immédiatement la représentation d'un autre drame intitulé : *Aventures* ou *Premières aventures de Râma* (litt. du Grand héros, *Mahâvira tcharitra*).

(5) D'abord, pour faire un acte religieux il suffisait de penser d'une manière quelconque à Vichnou, le sujet le plus ordinaire des drames. Il avait la même récompense pour l'impie qui le poursuivait de ses blasphèmes et le dévot qui cherchait à s'unir à lui dans l'extase la plus contemplative : des exemples curieux s'en trouvent, non-seulement dans le *Vichnou Pourâna*, p. 437, éd. de Wilson, mais dans le *Mahâbhârata*, Âdiparvan, çl. 1585, t. I, p. 653. Puis les spectateurs étaient réputés s'associer complétement aux légendes pieuses qu'on représentait devant eux. Voici comment, selon la tradition, les avait définis Bharata, l'inventeur du Drame : Le spectateur est celui qui est heureux

Brahmanes, quelquefois même d'un ordre élevé (1), et les pièces de théâtre eussent été sans doute classées au moins parmi les poésies religieuses, si des personnages réprouvés par Brahma et déclarés par leur naissance indignes de proférer aucune parole sainte n'y avaient souvent rempli un rôle indispensable. Un ingénieux et profond indianiste a supposé dans ces derniers temps qu'Alexandre avait apporté des tragédies grecques dans les bagages de son armée (2), et qu'elles n'étaient pas restées sans influence, sinon sur l'origine, au moins sur le développement du Drame indien (3). A la vérité, le témoignage des dates manque (4), et une réfutation matérielle est impossible; mais d'autres raisons, presque aussi péremptoires, ne permettent pas d'accueillir cette bénévole hypothèse. D'abord, ces importations de l'étranger répugnent invinciblement à l'esprit conservateur

quand le drame est gai; mélancolique, quand il est triste; qui est furieux, quand il exprime l'indignation, et qui tremble, quand il dépeint la crainte.—Le Drame n'était pas un spectacle, mais un acte. Aussi l'on jugeait et nommait les sentiments, non d'après ce que les spectateurs éprouvaient réellement, mais d'après ce que les différents personnages étaient censés éprouver. On les appelait *Rasas*, et on en comptait huit ou neuf, parmi lesquels figuraient *Sringâra*, l'Amour; *Vîra*, l'Héroïsme, et *Vibhatsa*, le Dégoût. Le neuvième était *Sânta*, la Tranquillité.

(1) Dans le prologue du *Mritchakati* (Le Chariot de terre cuite), une actrice dit au directeur : Il nous faut inviter un Brahmane de notre rang; *Théâtre indien*, t. I, p. 11.

(2) Plutarque dit effectivement dans son opuscule *De la fortune d'Alexandre* : Καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγῳδίας ᾖδον; *Scripta moralia*, t. I, p. 403, éd. Didot : voy. aussi *Alexandri vita*, ch. VIII; *Vitae*, p. 797, éd. Didot.

(3) Für die Vermuthung, dass die Aufführung griechischer Dramen an den Höfen der griechischen Könige die Nachahmungskraft der Inder geweckt habe, und so eine Ursache zum Entstehen der indischen Dramatik geworden sei, lassen sich zwar keine directen Data anführen, aber die historische Möglichkeit ist unleugbar, da die ältesten indischen Dramen, die uns vorliegen, theils in eine bei weitem spätere Zeit fallen, theils überdem grösstentheils Udschdschayinî, Οζηνη (*sic*), also dem Westen Indiens angehören, der eben dem griechischen Einfluss am meisten ausgesetzt war; Weber, *Indische Skizzen*, p. 85.

(4) On connaît seulement le nom de trois poëtes, Bhâsaka, Saumilla et Kavipoutra, qui étaient déjà célèbres quand Kâlidâsa était encore inconnu; Prologue de *Mâlavikâgnimitra*, p. 5; traduction allemande de M. Weber. De vieilles pièces sont aussi mentionnées dans le prologue de *Vikramorvaçi* : voyez les *Œuvres de Kâlidâsa*, t. 1, p. 4. Non-seulement les dates font défaut, mais la forme des drames ne fournit aucun moyen d'y suppléer, même d'une manière imparfaite. La grossièreté de la composition et la rudesse du style peuvent, ainsi qu'on le croit du *Veni sanhâra* (La Chevelure dénouée, attribuée à Bhatta Nârâyana), tenir à la personne du poëte plutôt qu'à son temps, et de malencontreuses interpolations pourraient lui donner une apparence beaucoup trop moderne. Tel est, par exemple, un çloka du *Moudrâ Râkchasa* (L'Anneau de Râkchasa), signalé par M. Wilson; *Théâtre indien*, t. II, p. 169 : il est attribué à Visâkhadatta, petit-fils du Mahârâdja Prithou.

des Indiens : la vie leur est trop indifférente pour s'éprendre ainsi follement des nouveautés et ne pas s'obstiner à retracer sans détourner la tête le sillon que depuis des siècles ont obstinément tracé leurs ancêtres. Pour établir l'entière nationalité du drame de Kâlidâsa et de Bhavabhoûti, il suffirait d'un fait attesté par les voyageurs, c'est qu'il n'y a pas une seule province où ses rudiments ne figurent parmi les divertissements ou les superstitions populaires. D'ailleurs, le Chœur, cet élément si caractéristique et si essentiel de la tragédie antique, ne s'est encore retrouvé à un degré quelconque dans aucune pièce de l'Inde, et cependant, par son inspiration philosophique et son lyrisme passif, il y serait devenu bien plus aisément sympathique que la représentation de fortes individualités contraires aux habitudes d'anéantissement volontaire et condamnées par les croyances. Enfin, malgré certaines ressemblances qui tiennent à la nature même du Drame, il y a entre les deux formes telles que les deux peuples les ont réalisées, entre leur conception et leur idée, une opposition absolue. Dans le théâtre indien, la personnalité de l'homme aspire à disparaître ; la force est de la résignation, et le courage, de l'apathie : les événements suivent tranquillement leur cours et le poëte écrase indifféremment tout ce que la volonté de Dieu amène sur leur passage. Dans celui d'Athènes, au contraire, la nature humaine est grandie outre mesure et posée sur un piédestal ; elle prétend forcer le Destin de compter avec ses passions et ses souffrances, et quand elle a succombé dans une lutte bravement entreprise, elle prend la justice du Ciel à partie et laisse au moins le spectateur indécis.

Tant que le Drame était resté une dépendance du culte, les mêmes cérémonies avaient ramené des représentations semblables; mais le jour où il s'en sépara, il reprit possession de lui-même, varia ses sujets, compliqua et diversifia ses formes.

Non sans doute que les poëtes s'abandonnassent à leur fantaisie, il n'y a point de fantaisie dans l'Inde, mais ils marchaient dans leur sujet de leur propre pas; ils s'y tournaient et s'y retournaient, préparaient les situations, les ménageaient et se permettaient d'y ajouter certains embellissements. Ils écrivaient toujours cependant pour leur ancien public, pour celui qui menait la civilisation ou plutôt l'empêchait d'avancer (1), et quoique le désir de la distraction et une sorte de curiosité passive pussent l'induire à quelque complaisance, il n'aurait toléré aucun excès d'imagination. Le matériel du théâtre, la scène et les décors durent cependant recevoir de grands perfectionnements : il fallait venir en aide à l'intelligence des spectateurs et donner au moins quelque vraisemblance extérieure à des histoires qu'ils ne savaient plus suffisamment par cœur pour renoncer à les comprendre. Au besoin, le théâtre était divisé en deux compartiments où se représentaient à la fois deux actions séparées (2); on y pouvait établir plusieurs plans, construire des terrasses et faire circuler des chars (3); d'ingénieuses machines pourvoyaient à toutes les nécessités de l'action; les personnages passaient du ciel à la terre sous les yeux du spectateur et pour ainsi dire à vol d'oiseau (4). Mais, malgré la part chaque jour plus ambitieuse que les vrais poëtes s'arrogeaient dans leurs

(1) Le front incliné devant cette réunion de nobles et de savantes personnes, je lui adresse cette prière; *Vikramorvaçt*, p. 5, trad. de M. Fauche. J'ai reçu de ces auditeurs sages et instruits l'ordre de représenter devant eux quelque drame nouveau; *Mâlatt et Mâhdava*; dans le *Théâtre indien*, t. I, p. 172. C'est un grand honneur pour moi que de jouer ce drame devant un auditoire aussi capable d'en apprécier le mérite; *Moudrâ Râkchasa*, Prologue; *Ibidem*, t. II, p. 104 : voyez ci-dessous.

(2) Dans le *Mritchakatt*, act. II. On y trouve cette indication scénique : Le théâtre représente d'un côté l'intérieur de la maison de Vasantasênâ et de l'autre une rue; *Théâtre indien*, t. I, p. 34. La scène est alternativement dans la maison et dans la rue.

(3) Dans *Vikramorvaçt*, le char pouvait n'être qu'une fiction que l'on rendait sensible au public par une pantomime : *Le Roi mimant avec ses gestes la vitesse d'un char* : Bien! bien! j'atteindrais avec cette rapidité de mon char Garouda lui-même, s'il était parti avant moi; *Œuvres de Kâlidâsa*, t. I, p. 9. Mais il y avait dans l'acte VI du *Mritchakatt* deux voitures attelées de bœufs qui roulaient réellement sur le théâtre. Le nœud de la pièce était une erreur de voiture, et le public n'aurait point suffisamment compris la suite des événements si cet échange n'avait pas eu lieu sous ses yeux.

(4) Notamment dans *Çakountala* et *Vikramorvaçt*.

pièces, les détails officiels de la mise en scène, le sérieux et la dignité des acteurs (1), le soin avec lequel leurs moindres mouvements et les différents jeux de théâtre étaient indiqués (2) prouvent assez qu'encore à l'origine du drame littéraire les comédiens remplissaient une véritable fonction et se conformaient à une espèce de rituel. Ainsi, par suite de souvenirs qui ne s'effacèrent jamais entièrement, la foule allait au spectacle autant pour son édification que pour son plaisir, et l'on ne craignait pas de désappointer sa curiosité et de provoquer son mécontentement en représentant de vieilles pièces trop usées pour intéresser désormais l'esprit (3). Telle fut sans doute aussi la raison qui, même aux temps les plus brillants de la littérature dramatique, empêcha d'édifier aucun bâtiment permanent à destination de théâtre (4) : on aurait cru élever autel contre autel et, comme disait Montesquieu, bâtir Chalcédoine en face de Byzance. Trompés par cette absence de salles et par l'irrégularité des représentations, des voyageurs qui traversaient rapidement le pays ont supposé que le théâtre n'y existait que dans quelques manuscrits (5); mais ces renseignements négatifs ne

(1) Anstand, Ausdruck, Würde und Costüm übertrafen meine Erwartung, und ich muss gestehen, dass mancher unserer europäischen Schauspieler ihre Rollen gewiss nicht so gut gespielt haben würden; Papi, *Briefe über Indien*, p. 417.

(2) On trouve à chaque instant : *Soupirer*, *Saluer*, *Regarder autour*, *Marcher*, *Exprimer la joie*, *Lever la main*, etc.

(3) Il y a dans le prologue de *Vikramorvaçi* : Cette assemblée est fatiguée de ne voir jamais autre chose que des sujets traités par les poëtes des temps passés : je ferai donc jouer devant elle un drame nouveau, intitulé *Vikramorvaçi*; pièce dont Kâlidâsa est l'auteur; *Œuvres de Kâlidâsa*, t. I, p. 4. Le prologue de l'*Outtara Râma tcharitra* commence ainsi : Je me mets aux pieds de l'illustre poëte Bhavabhoûti... En honorant ainsi ceux qui anciennement se sont rendus célèbres dans l'art des vers, nous rendons hommage à la déesse de l'éloquence; *Théâtre indien*, t. II, p. 9.

(4) La première mention d'un local destiné aux représentations dramatiques se trouve dans le *Sangita Ratnâkara*, qui ne remonte qu'au douzième ou même au treizième siècle, et c'était une pièce particulière des palais où les grands donnaient des fêtes.

(5) Les voyageurs arabes du moyen âge parlent des danses de l'Inde, mais aucun n'a jamais parlé des pièces de théâtre, ce qui autorise à croire qu'il n'y en avait plus; Reinaud, *Mémoires sur l'Inde*, p. 231. Thei (the Abrahmanes) covette no sightes, nor shewes of misrule, no disguisinges nor entreludes : but when thei be disposed to have the pleasure of the stage thei entre into the regestre of their stories, and what thei finde there most fit to be laughed at, that do thei lamente and bewaile; Watremar, *The Fardle of fashions*, 1555; dans Collier, *The poetical Decameron*, t. II, p. 204.

sauraient prévaloir contre des faits certains, et un témoignage irrécusable, celui d'un directeur de troupe, nous apprend qu'à une époque déjà bien éloignée il y avait des comédiens de profession qui vivaient habituellement de leur art (1). Le goût du spectacle ne tarda pas même à se répandre aussi parmi les castes inférieures, et naturellement la forme s'abaissa de plus en plus pour se mettre à leur niveau; mais, malgré la grossièreté des drames composés à leur usage, ils continuèrent le plus souvent à s'inspirer des vieilles légendes et rattachaient leurs obscénités habituelles à un thème religieux (2). Dans les fêtes populaires du Bengale, on représente depuis un temps immémorial plusieurs aventures de la jeunesse de Krichna (3), où Nârada, le fils de Brahmâ, est particulièrement chargé d'égayer l'auditoire par ses lazzis (4). D'autres bouffons de profession, les Bhanres, jouent même souvent, sans plus de préparation que les comédiens italiens, des scènes de la vie réelle dont l'obscénité brutale ne garde aucun voile (5). Mais là aussi il y avait sans doute à l'origine une pensée religieuse: dans ce panthéisme conséquent où le Dieu se manifestait surtout par le pouvoir gé-

(1) Le directeur disait dans le prologue du *Ratnâvalî*: Je dois aussi vous prévenir que pour notre compte, nous avons quelque expérience dans l'exercice du théâtre, et qu'ainsi j'espère qu'avec un poëme aussi précieux, des acteurs habiles et de pareils moyens de vous contenter, l'occasion favorable qui m'est donnée de paraître devant une assemblée aussi distinguée, produira pour moi tous les fruits que je désire; *Théâtre indien*, t. II, p. 214. L'existence de ces drames mythologiques dans les langues vulgaires serait à elle seule une preuve positive, et nous connaissons en tamoul *Rama nadakham* (Histoire de Rama), par Arounasala Kavirayer, sans date; *Poumpavaiyar vilasam* (La belle femme de Mayilaipouram, l'épouse de Çiva), par Aroumoukhavallel, Madras, 1827; *Sakhoundalai vilasam* (La belle Sacountala?), Madras, 1845, et *Arichandra*, Negapatam, sans date. Selon Mutu Coumâra Swamy, *Arichandra,* trad. angl. introd., p. XI, il y aurait même plus de cent pièces en tamoul, dont la plupart ont sans doute ce caractère.

(2) *Lettres édifiantes,* t. XVIII, p. 28; Dubois, *Mœurs des peuples de l'Inde,* t. II, p. 79. Il en était de même dans l'Empire Birman, selon Symes, *Reise*, p. 202, et nous ne doutons pas que les huit jeunes garçons, habillés en filles, qui jouèrent le visage couvert de feuilles d'or, à la fête donnée à Luknow, en 1859, par Maun-Singh, n'aient représenté un drame mythologique : voyez la relation du *Times*, dans le *Journal des Débats* du 17 avril 1859.

(3) *Gîtagovinda*, p. VI, éd. de Lassen.

(4) Abel Rémusat, *Journal des Savants,* 1830, p. 338.

(5) C'est probablement à ce genre obscène qu'appartient une autre pièce en tamoul, *Tiruckatkhur nondinadakham* (Le Bossu de Tirouckatkhour), par Mathoura Kavirayer; d'après le t. VII, du *Zeits, d. d. morg. Gesell.*

nérateur, on l'avait cru tout spécialement incarné dans le lingam, et les actes d'impudicité y étaient devenus, pour certains dévots de bas étage, une des formes les plus significatives du culte. Si grossier et mal venu que fût le théâtre, il exerçait donc une sorte d'autorité qui ne tenait pas seulement à l'influence mystérieuse des sentiments passionnés sur les imaginations faibles, et les Jésuites, toujours habiles dans le choix de leurs moyens, l'approprièrent à leurs fins et s'en firent un instrument de propagande. Aux légendes du Brahmanisme ils opposèrent des Miracles chrétiens (1), et, comme pendant le moyen âge, gagnaient des fidèles au christianisme par l'attrait des spectacles et la contagion de la foi.

Quelques reliques, peut-être mal choisies et arrivées confusément jusqu'à nous, on ne sait trop de quel siècle ni de quelle province, représenteraient sans doute bien insuffisamment une littérature dramatique aussi riche, si, en s'aidant de la religion et de la civilisation, on ne les interprétait comme le naturaliste, qui, dans un débris sorti du sein de la terre, retrouve toute une espèce disparue. Là surtout l'unité resterait dans la variété, et l'on peut se résigner sans trop de chagrin à d'inévitables lacunes; mais l'action destructive du climat et la fragilité des monuments épigraphiques ne permettent qu'une histoire littéraire sommaire, où les faits incomplets s'effacent systématiquement et laissent la parole aux idées. Peut-être n'est-il aucune de ces feuilles de bhodj, qui furent longtemps le seul papyrus de l'Inde, dont la durée ait dépassé quatre ou cinq siècles. Elles

(1) La jeunesse malabare a représenté cette année-ci (1725), dans une tragédie, le martyre de sainte Agnès. On a dans ces climats une fureur extrême pour le théâtre... On en use de la sorte dans les tragédies chrétiennes qu'on oppose ici aux tragédies prophanes des idolâtres; *Lettres édifiantes*, t. XVIII, p. 27 et 29, 1re édition. Il semble même qu'on avait recours à ce moyen pour terminer les questions de discipline. Dans l'église de Pallur, dépendante du royaume de Calcutta, on représentait une dispute entre saint Pierre et saint Thomas au sujet du patronage de l'Église des Indes, et après s'être disputés et même injuriés, ils s'en rapportaient à saint Cyriaque, patron de l'église de Pallur, qui décidait en faveur de saint Thomas; La Croze, *Histoire du christianisme des Indes*, p. 317.



étaient renouvelées avec soin quand la conservation de leurs écritures importait à un intérêt encore vivant; mais lorsque les idées en avaient définitivement vieilli, on les laissait insoucieusement se résoudre en poussière. Grâce à la renommée de leurs auteurs ou à quelqu'une de ces causes sans règle et sans raison que, faute d'un nom plus intelligent, on appelle le hasard, quelques pièces de théâtre durent survivre à leurs premiers manuscrits; mais aucune considération de goût ou d'utilité publique ne les protégeait contre la destruction graduelle qui les atteignait chaque jour. Les fêtes paraissaient plus magnifiques quand les poëtes s'étaient mis en frais d'invention pour elles, et que les drames, qui en faisaient un des principaux amusements, n'avaient encore servi aux plaisirs de personne : les mieux accueillis n'étaient plus qu'un pis-aller le lendemain et tombaient aussitôt dans une désuétude systématique (1). La plupart, surtout parmi les plus anciens, se rattachaient à des croyances brahmaniques, et, loin de les conserver avec peine, les Bouddhistes, si dominants pendant des siècles, et les Mahométans, toujours si intolérants, les auraient volontiers détruits de leurs propres mains. Enfin, par une singularité qui n'existe au même degré que dans quelques comédies italiennes, les dialectes populaires s'y mêlaient à la langue littéraire, et cette absence d'unité, cette étrange admission de patois méprisés en compromettaient assez le mérite aux yeux des puristes pour les rendre indignes d'être recueillis. Aussi dans l'île de Java, où cependant les Indiens se sont établis environ cinq siècles après l'ère chrétienne, et dans les nombreuses traductions du sanscrit en langue tibétaine, n'a-t-on pas encore découvert le moindre vestige de la littérature dramatique (2). A défaut de documents

(1) Wilson, *Théâtre indien*, t. I, p. VII, trad. de Langlois.

(2) C'est un fait d'autant plus remarquable qu'on y a trouvé le *Meghadoûta* de Kâlidâsa, qui ne méritait à aucun autre titre d'être préféré à ses drames.

antiques qui parlent irrécusablement par eux-mêmes, il faut consulter les opinions justement suspectes des Pandits et les traditions plus incertaines encore du peuple. Tous regardaient que l'origine du théâtre se perdait dans la nuit des temps avec cette unanimité que les philosophes déclarent un des caractères de la certitude. A en croire certains récits, les dieux se seraient même amusés à voir représenter leur histoire dans le ciel (1), et, pendant son séjour sur la terre, Krichna aurait joué des drames avec les bergères (2). Dans le *Râmâyana*, il est déjà question de comédiens (3), et le *Harîvamça* mentionne positivement une représentation dramatique (4). La date la plus ancienne que les indianistes aient réussi à déterminer, est celle de Çakya Mouni, le Bouddha (5), et nous savons par le témoignage d'un de ses disciples immédiats qu'il avait appris la mimique (6). Un autre livre bouddhique un peu plus moderne parle aussi de spectacles (7), et, d'après un des dix préceptes d'aversion, il fallait s'abstenir des danses et des représentations théâtrales. Cette défense devait même s'attaquer à des habitudes bien enracinées, car elles furent les plus fortes : on représente encore une fois par an, dans les couvents du Tibet, la tentation d'un fidèle par le Mauvais principe (8), sa résistance triomphante (9) et sa récompense finale par le Bouddha (10). Les plus anciennes pièces

(1) *Vikramorvaçî*, act. II, p. 40, trad. de Fauche : voy. aussi l'*Outtara Râma tcharitra;* dans le *Théâtre indien,* t. II, p. 85, et ci-dessus, p. 183, note 2.

(2) Lassen, *Gîtagovinda*, préf. p. VII.

(3) *Râmâyana*, l. I, ch. XII, çl. 7 : nous avons cité, p. 181, note 5, la traduction de M. Gorresio.

(4) Langlois, *Monuments littéraires de l'Inde*, p. 166.

(5) Sa mort est fixée, d'après les recherches de M. Lassen et de M. Müller, à l'an 543 ou 477 avant l'ère chrétienne : selon M. Weber, ce serait seulement l'an 370.

(6) *Lalitavistara*, p. 150, traduction de M. Foucaux.

(7) Csoma Dörösi, *Analysis of the Dulva;* dans l'*Asiatic researches*, t. XX, p. 50.

(8) M. Schlagintweit a communiqué, le 6 février 1858, à la Société géographique de Berlin les costumes qui servent à la représentation : c'est, à l'exception du masque, le même pour tous les personnages. Le masque du Fidèle ressemble à un Lama; celui du Mauvais principe est rouge, et celui du Démon femelle qui le seconde, a de longs cheveux tressés comme une femme du Tibet.

(9) Il est soutenu par un Ange dont le masque est couvert d'un turban.

(10) Son masque a trois yeux.

qui nous soient parvenues en mentionnent déjà d'antérieures. Dans le *Mritchakatî*, la plus vieille de toutes (1), il est question de courtisanes qui lisent des comédies (2), et le Directeur disait au commencement de *Vikramorvaçî :* Cette assemblée est fatiguée de ne voir jamais autre chose que des sujets traités par les poëtes des temps passés : je ferai donc jouer devant elle un drame nouveau, intitulé *Vikrama et Ourvaçî*, pièce dont Kâlidâsa est l'auteur (3). Quoiqu'il conservât un sens profondément mythique, le théâtre était devenu vers le dixième siècle de notre ère un divertissement si habituel, au moins pour les lettrés, qu'un poëme obligé par ses intentions de propagande à n'employer que des formes populaires, y prenait sans hésiter des métaphores, et comparait l'homme, qui voudrait à l'aide du seul raisonnement comprendre l'Univers à un ignorant qui assiste pour la première fois à une représentation dramatique (4). Dans une histoire, probablement fort ancienne, figure même déjà une troupe de comédiens nomades (5), dont le répertoire se composait de pièces mythologiques (6).

(1) Elle est attribuée au roi Çoûdraka, qui vivait probablement à la fin du premier siècle de l'ère chrétienne; Lassen, *Indische Alterthumskunde*, t. II, p. 1157-1160. On l'a pendant longtemps reculé de deux cents ans, et M. Weber le croit, ainsi que Wilson, plus moderne de tout un siècle. Mais nous devons dire que cette attribution nous semble fort suspecte. Le *Mritchakatî* est peut-être la pièce la mieux écrite de tout le théâtre indien, et nous doutons beaucoup que dans un pays où la culture des lettres appartenait spécialement aux Brahmanes, elle ait pu être composée par un prince que ses devoirs de caste obligeaient d'approfondir l'étude des lois et toutes les sciences politiques.

(2) Dans le *Théâtre indien,* t. I, p. 77.

(3) *Œuvres complètes de Kâlidâsa*, t. I, p. 4, trad. de M. Fauche. Tous les indianistes ont fait vivre pendant longtemps Kâlidâsa cinquante-six ans avant l'ère chrétienne; mais après avoir adopté cette opinion, les deux plus célèbres l'ont abandonnée. Selon M. Lassen, *Indische Alterthumskunde*, t. II, p. 957 et 1158-60, Kâlidasâ aurait vécu de l'an 195 à l'an 230 après l'ère chrétienne, et M. Weber, qui le plaçait du deuxième au quatrième siècle de notre ère, *Mâlavikâ und Agnimitra*, p. xxxix, précise sa date quelques lignes plus loin, p. xl, et la fixe à la fin du troisième siècle. Quant à l'autre grand dramaturge, Bhavabhoûti, surnommé Sricantha ou Gosier divin, on le suppose généralement des premières années du huitième siècle de l'ère chrétienne (vers 710; Lassen, *Indische Alterthumskunde*, t. II, p. 1160); mais M. Holtzmann, *Ueber den griechischen Ursprung des indischen Thierkreises*, p. 26, et M. Weber, *Indische Literaturgeschichte*, p. 188, le croient plus rapproché de Kâlidâsa, par des raisons morales que nous ne pouvons trouver aussi significatives.

(4) *Bhâgavata Pourâna*, l. I, ch. iii, çl. 38; l. II, ch. ix, çl. 1 et 2; l. VI, ch. xv, çl. 6.

(5) *Avadânas*, fabl. xcvii; t. II, p. 76, trad. de M. Julien : voyez ci-dessus, p. 189, note 9.

(6) Un des comédiens s'habille en Rakchas, ce qui était *le costume de son rôle :* ainsi la

L'imagination est dans l'Inde plus colorée qu'étendue, plus rêveuse et subtile que vraiment active et féconde. Sorti de la danse, un jour de fête, au milieu des fanfares et d'un nuage de parfums, le Drame y resta ce qu'il était d'abord, une pantomime dialoguée, accompagnée de musique et de bayadères, qui portait au cerveau plutôt qu'à la pensée. Ce drame flottant, sonore, accidenté, plein de grâce sensuelle, sans gravité, sans profondeur, sauf dans la conception première dont la portée n'était plus comprise, était bien d'ailleurs celui qui convenait aux Indiens. C'était le seul que pût goûter un peuple appartenant encore à moitié au règne végétal, qui s'épanouissait au soleil à la grâce de Dieu, et se vivifiait comme les simples plantes dans les eaux du Gange. Il n'avait point, ainsi que les autres, à contracter des habitudes de travail et de pensée à la sueur de son front; un sol nourricier lui mûrissait tous les jours des fruits à portée de ses mains. Parqué par la main même du Créateur dans des castes infranchissables, il y continuait le passé et y apprenait à la fois l'impossibilité du mouvement et le dégoût de la vie. S'il aimait la poésie, c'était au même titre que les oiseaux aiment leurs chants, parce qu'une sorte de plaisir naturel s'éveillait en lui quand l'air vibrait sous l'harmonie des vers. Pour l'intéresser en reproduisant son image embellie, le Drame ne pouvait représenter l'activité et la turbulence des passions; il fallait mettre en scène le seul sentiment qui ne lui fût pas interdit par ses croyances, la résignation du condamné, la quiétude du désespoir. Dans son étrange religion, tous les individus naissent éternels, et cette éternité est leur supplice. C'est leur personnalité, leur existence propre, qui fait leur vice originel et leur malheur irréparable. Leur caractère, tel est leur plus grand crime, et il deviendra un jour leur châtiment : ils

troupe n'avait qu'une seule pièce dans son répertoire, où, comme dans les anciennes comédies italiennes, chaque acteur remplissait un rôle invariable.

l'expieront en redevenant le grossier animal dont les instincts ressemblent davantage à leurs habitudes et satisferont plus complétement leurs penchants. Par la loi qui règle immuablement la vie, ils sont condamnés à parcourir d'anneau en anneau toute la chaîne des êtres, sans pouvoir s'arrêter comme un voyageur fatigué d'une longue route ni se reposer même dans la mort. Marche! marche encore! marche toujours! leur crie une inexorable fatalité, et lorsqu'ils sont enfin parvenus à l'état d'homme, ils retombent dans la peau de quelque bête, pour recommencer à s'élever graduellement d'espèce en espèce et retomber encore. A l'homme seul une précieuse faculté est accordée, celle du suicide à temps : il peut refréner tous ses désirs, comprimer tous ses sentiments, étouffer sa volonté, éteindre sa pensée, s'anéantir lui-même (1). Quand ce n'est plus qu'une forme inerte, où circule seulement ce qu'il lui faut de vie animale pour ne pas être un cadavre, il s'est uni à la divinité : il jouit de son repos et participe à sa puissance.

La métaphysique elle-même est orthodoxe et abandonne sans protestation la nature humaine à sa triste destinée : elle croit au déploiement successif d'un Dieu qui devient tour à tour le fond commun de tous les êtres, et pose en principe la synonymie de l'esprit et de la matière. Les luttes intimes de l'homme avec lui-même, ses aspirations en haut et ses tentations d'en bas, ses emportements et ses résistances, les fluctuations de sa volonté et de son caractère, tous les mobiles des dévouements héroïques et des grands forfaits, manquent si complétement sur cette terre du panthéisme en action, qu'on les comprendrait à peine dans un drame. Le dévouement n'eût paru qu'une prétention insensée (2), et l'amour passionné pour un être inférieur

(1) C'est ce que le Bouddha promettait à ses sectateurs, le Nirvâna, littéralement le Calme profond.

(2) Ce corps, agrégat des cinq éléments, esclave du temps, de l'action et des qualités, comment peut-il protéger d'autres créatures?



une injure contre Brahma, que l'on aurait justement expiée en renaissant pendant sept générations dans le corps d'une tourterelle ou d'un chien. L'Indien est moral comme la bête féroce qui déchire sa proie et s'en repaît sans remords quand elle souffre de la faim; il est libre à la façon de l'arbre qui porte des fleurs et des fruits selon sa nature lorsque la saison en est venue. Infime rouage, engrené de toute éternité dans l'organisme de l'univers, il se meut quand le mouvement lui est communiqué du dehors; c'est Brahmâ qui donne le coup de piston incessant d'où procède la vie de chacun et l'histoire de tous, et lui seul peut en apprécier les résultats, parce qu'il connaît seul l'ordre général et la nécessité des choses. Dans cette civilisation d'une seule trame, où tous les fils restent dans la main omnipotente de Dieu, l'individu est déshérité même de sa personne. Forcé par principe et par nécessité de se résigner à l'impuissance, il se fait un courage et un honneur en conséquence; il renonce et s'abstient plutôt que de résister et d'agir, et trouve à la fois plus facile et plus digne de mourir sans effort que de défendre bravement son bonheur et sa vie. Pourquoi d'ailleurs engager une lutte désespérée? Sa renommée ne serait qu'un vain bruit et sa grandeur apparente qu'un véritable abaissement (1); le sang a beau ruisseler de sa blessure, ses souffrances ne sont pas de vraies souffrances (2), et s'il prétendait bêtement agiter ses deux bras et se mettre en travers des événements, ils ne l'écraseraient pas moins en passant. Il se répète, en regardant dévotement son nombril, que les malheurs inévitables ne sont pas des malheurs, mais des nécessités, des conditions inséparables de la vie qu'il faut accepter au même

C'est comme si un homme dévoré par un serpent voulait porter secours à un autre homme; *Bhâgavat Pourâna,* l. I, ch. XIII, çl. 43.

(1) Qu'un Brahmane craigne constamment tout honneur mondain comme du poison, et qu'il désire toujours le mépris à l'égal de l'ambroisie; *Mânava-dharma-Çâstra*, l. II, çl. 162, trad. de Loiseleur-Deslongchamps.

(2) *Mânava-dharma-Çâstra*, l. XI, çl. 188.

titre que la vieillesse, le sommeil et la faim. A la vérité, malgré le mécanisme athée dont il avait fait sa Providence, le Brahmanisme admettait des infortunes accidentelles et désordonnées que toutes les religions, qui accordent plus de liberté d'allures à l'Univers se sont refusées à reconnaître. Quand, par une longue suite d'expiations et d'anéantissements volontaires, un pénitent de la vie avait assez complétement dépouillé l'homme pour s'unir intimement à Brahma, il entrait en partage de sa puissance (1) et obtenait dans son lot la faculté de maudire. Si futile qu'en fût la cause, si déraisonnable qu'en fussent les conséquences, sa malédiction était littéralement accomplie; mais des malheurs qui vont à l'encontre de l'ordre habituel sont par cela même dénués de toute valeur poétique : ils révoltent le sentiment moral, et, loin d'élever l'âme à une plus haute conception des choses, ils l'abattent et la désespèrent (2). La mort elle-même, cette épreuve suprême du courage chez les autres peuples, n'est pour l'Indien que la douleur inappréciable d'un moment et une délivrance (3). Lors même que des préjugés insurmontables eussent permis de la mettre réellement en scène (4) et d'employer

(1) Les dix premiers Maharchis créèrent les créateurs secondaires par le pouvoir de leurs austérités; *Mânava,* l. I, çl. 41. Indra s'effrayait même quelquefois de ces souffrances volontaires, et pour ne pas perdre une partie trop considérable de sa puissance il dépêchait aux pénitents une nymphe céleste, une Apsara, dont les séductions les amenaient à se souvenir qu'ils avaient un corps : voyez l'*Histoire de Kandou,* traduite par de Chézy dans le t. I du *Journal asiatique*, et l'épisode de Visvâmitra dans le *Râmâyana,* l. I, ch. 43 et 44.

(2) Elle veut montrer la grandeur de la nature humaine et la justice morale de l'histoire, et dans un des chefs-d'œuvre du théâtre indien un Brahmane, pour se venger de préoccupations qui empêchent de l'apercevoir et de lui rendre les honneurs qui lui sont dus, jette à Çakountala une malédiction qui force son mari de l'oublier complétement jusqu'à ce que la vue d'un gage de son amour lui en rappelle la mémoire. Un pareil spectacle ne peut élever ni édifier personne.

(3) Pour moi, regardant ce malheur (la mort de sa mère par une morsure de serpent) comme un bienfait de l'Être suprême qui désire le salut de ceux qui lui sont dévoués, je partis pour la région du Nord; *Bhâgavata-Purâna*, l. I, ch, VI, çl. 10, trad. d'Eugène Burnouf.

(4) Les pièces indiennes ne présentent jamais de dénoûment malheureux; Wilson, *Théâtre indien*, t. I, p. XXIV, trad. de Langlois. Un pareil dénoûment est défendu par une règle positive, et la mort du Héros et de l'Héroïne ne doit jamais être annoncée; *Ibidem,* p. XXV. La défense de tuer sur le théâtre tient à l'horreur qu'inspire un cadavre aux Indiens; ils se regardent comme souillés pour avoir simplement assisté à des funérailles; Dubois, *Mœurs et institutions des peuples de l'Inde*, t. I, p. 244.

le corbillard comme une de ces commodes machines qu'Euripide avait inventées pour dénouer ses pièces, les spectateurs n'en auraient pas compris la portée. Habitués à des croyances toutes différentes, ils n'auraient point vu dans la mort une expiation, et les exécutés de par le poëte n'eussent point satisfait en mourant à la justice qu'ils avaient violée. Les héros de théâtre eux-mêmes demandent comme une faveur au Pouvoir destructeur de les sauver du tourment de vivre (1), et il y a des pièces empruntées aux plus vieilles traditions où les victimes ressuscitent tout exprès pour remercier gracieusement leur meurtrier de les avoir libérées (2). Ce dénoûment, si définitif ailleurs, de toutes les aventures n'eût paru dans l'Inde qu'un atermoiement; quand les Héros auraient été tués raides et dûment enterrés, le public eût été dans son droit en faisant relever la toile et continuer la pièce. Le Drame historique, cette restitution du passé avec ses causes intestines, ses ressorts intérieurs et sa justice rétrospective, est plus impossible encore : la volonté humaine n'existe pas dans l'Inde (3). Quand l'Homme croit agir, c'est une illusion d'optique : le Temps dispose à son gré du monde; il élève et renverse les rois, comme le vent grossit et disperse les nuages (4). L'histoire ne pouvait d'ailleurs prendre une forme saisissable et se résumer dans un drame : rien ne commence ni ne finit pour ce peuple; tout continue sous des apparences nouvelles sans jamais aboutir, et les personnages les plus

(1) *Çakountala* finit par ces paroles de Douchmanta : Que le tout-puissant Çiva, satisfait de mon zèle à le servir, me délivre des liens d'une seconde naissance !

(2) C'est ce que font Kabandha dans le *Mahâ vîrat charitra* et Çambouka dans l'*Outtara Râma tcharitra*.

(3) The Hindus were a nation of philosophers... The present alone, which is the real and living solution of the problems of the past and the future, seems never to have attracted their thoughts or to have called out their energies... Taken as a whole, history supplies no second instance where the inward life of the soul has so completely absorbed all the practical faculties of a whole people, and, in fact, almost destroyed those qualities by which a nation gains its place in history; Müller, *History of ancient sanskrit literature*, p. 31.

(4) Oui, c'est Kâla (le Temps) qui fut la cause de votre infortune, lui qui dispose à son gré du monde et des rois, comme le vent qui pousse les nuages amoncelés; *Bhâgavata-Purâna*, l. 1, ch. IX, çl. 14, trad. d'Eugène Burnouf.

voyants disparaissent dans le tourbillon des événements comme la goutte d'eau tombée du ciel dans la haute mer.

Malgré un dénoûment heureux, toujours conforme aux idées d'ordre et de justice, qui met chacun à sa place (1), la comédie proprement dite n'eût pas été une entreprise moins chimérique : le rire n'est pas non plus indien. Dans ses plus grands accès de gaieté, on porte encore le deuil de son bonheur; et l'on se répète avec épouvante que la vie humaine ressemble à une feuille de lotus, qui tremble au moindre souffle, et cette indestructible mélancolie n'est pas seulement un sentiment profond de la fragilité des choses, c'est la conscience que leur forme est une illusion, et leur base une substance sans réalité, toujours prête à s'évanouir. Aussi, quand, cédant à leurs habitudes de subtilité, les philosophes ont voulu classifier le rire, au lieu d'en rechercher les vraies causes dans l'intelligence, ils n'en ont observé que les effets et n'en ont distingué que les différentes grimaces. Leur classification commence par le sourire que marque légèrement le jeu des paupières se rétrécissant (2), constate l'un après l'autre comme autant d'espèces à part les différents mouvements des nerfs (3), et se termine par le rire grossier dont les convulsions secouent tout l'organisme et obligent de se tenir les côtes (4). Comme dans les autres pays où une religion tout extérieure ne reconnaît point l'autorité de la conscience, les devoirs positifs sont d'ailleurs extrêmement multipliés dans l'Inde: tous les mouvements y sont déterminés; toutes les habitudes, réglementées; la vie s'y trouve enlacée

(1) Ainsi le poëte dramatique est obligé, pour sa pièce, de déterminer l'objet de l'action, de développer les incidents convenables, de jeter une semence qui d'elle-même doit produire des fruits inattendus, d'étendre, de resserrer ses détails, de mêler ensemble les fils de l'intrigue et de combiner enfin les différents actes pour arriver à un dénoûment heureux; *Moudrâ Râkchasa*, act. IV; *Théâtre indien*, t. II, p. 156.

(2) Ils l'appellent *Smita*.

(3) *Hasita* est le rire où l'on découvre ses dents; *Vihasita*, le rire caractérisé par une légère exclamation; *Oupahasita*, le rire accompagné de larmes; *Apahasita*, le rire où les pleurs coulent avec excès.

(4) Il s'appelle *Atihasita*.

dans un réseau d'observances si minutieuses, que l'acte le plus indifférent en apparence peut à peine passer par ses mailles. Les défauts et les ridicules y deviennent nécessairement trop graves pour relever du rire : ce sont des atteintes aux usages, des infractions à la règle, en un mot, des désordres qui excitent à bon droit l'indignation publique et recevront dans l'existence d'outre-tombe le châtiment sévère qu'ils auront mérité. Cette copie matérielle de la vie avec ses teintes grises, ses verrues et ses ulcères, le réalisme, s'il faut l'appeler par un nom aussi barbare que la chose, était plus impossible encore ; la réalité elle-même n'existait qu'à l'état de rêve, et les peintures les plus vraies n'auraient encore été que de vaines images et des illusions. Eût-elle été suffisamment orthodoxe, une comédie si pleine d'irrégularités et de scandales, si peu poétique et si désolante, n'aurait pu se faire accepter comme un plaisir. Aussi persévéra-t-on jusqu'à la fin dans les premiers errements du théâtre. On continua à mettre en scène des légendes presque toujours mythologiques, dont les principaux personnages échappaient aux plus grandes misères de l'Humanité et faisaient entrevoir de meilleures destinées.

Chez un autre peuple, cette différence de fortune eût beaucoup trop amoindri l'intérêt : on ne sympathise véritablement qu'aux souffrances de ses semblables par un retour instinctif sur soi-même et un acte secret d'égoïsme. Mais tous les êtres n'étaient pour les Indiens qu'une seule et même substance moulée pour un temps dans des formes différentes, et la diversité de leur condition ne modifiait en rien leur unité d'essence. La supériorité des héros légendaires n'était pas d'ailleurs un fait immuable qui leur assurât une existence à part et les isolât dans leur grandeur ; la prière et l'expiation pouvaient accroître la valeur de l'homme et l'élever indéfiniment dans la chaîne des êtres par-dessus les plus puissants et les plus grands. Sou-

vent, si l'on pouvait se servir d'une telle expression, la personnalité extérieure subsistait seule, la forme avait perdu sa signification accoutumée, et ce public d'idéalistes était trop habitué à se croire dans un monde d'illusions pour se laisser arrêter dans son plaisir par des apparences. Ailleurs, ces sujets qui flottent entre le ciel et la terre, auraient sans doute paru trop vides et trop vagues : on en trouverait les Héros beaucoup trop semblables à des fantômes, et on leur voudrait une personnalité plus dense et moins ondoyante ; mais cette absence de consistance était devenue dans le monde indien la condition universelle de toutes les existences. Quels qu'ils fussent, les individus y gardaient une certaine généralité de sentiments et de pensées ; personne ne s'y détachait nettement de tout le monde, et le plus en saillie, celui dont le caractère et les contours étaient le mieux marqués, jetait à peine un peu d'ombre au soleil.

L'inaction était pour les Brahmanes un acte religieux et un système de conduite. Ils l'appelaient la Science suprême (1) et se plaisaient à répéter comme le résumé de leur sagesse : « s'asseoir vaut mieux que rester debout ; se coucher, mieux que s'asseoir ; dormir, mieux que veiller ; mais le meilleur de tout est la mort. » Les poëtes se gardaient donc soigneusement d'introduire sur le théâtre des événements trop multipliés et trop vifs : en agissant immodérément, les Héros auraient failli à leur béatitude et péché contre Brahma. On leur donnait cependant des passions, mais elles sentaient en dedans : c'était vraiment des passions indiennes, des souffrances et des inerties. Les plus passionnés étaient seulement les plus poétiques ; ils exhalaient leur amour et leur colère en belles paroles (2), puis ils s'asseyaient sur leurs talons et attendaient le dénoûment. La

(1) *Bhâgavata-Pourâna*, l. I, ch. v, çl. 12.

(2) Les Indiens ont exprimé leur idée sur ce point comme sur tous les autres par un mythe : c'est Sarasvatî, la déesse de la parole, qui personnifie le pouvoir actif de Brahmâ.

pièce n'en marchait pas moins; souvent même elle passait sous les yeux beaucoup trop vite et pour ainsi dire en un monceau ; mais les événements venaient du dehors, sans préparation et sans raison ; ils se suivaient çà et là comme des feuilles détachées par le vent d'automne ; un accident imprévu amenait une crise aussi inattendue et se trouvait à la fin neutralisé par un autre hasard. Ce drame sans substance remplaçait le mouvement par des peintures, paraphrasait les pensées au lieu de les exprimer simplement, décrivait les sentiments au lieu de les montrer à l'œuvre, et cachait l'insuffisance des idées sous l'empâtement de la couleur et l'éclat papillotant des images. Il n'élevait pas l'âme, ne touchait pas le cœur, n'intéressait point l'esprit; il berçait l'imagination comme dans un hamac : bientôt les yeux fatigués se fermaient à demi; la terre semblait manquer sous les pieds et se balancer doucement; les formes vraies se dilataient, s'effaçaient, et le sentiment de la réalité s'évanouissait comme sous l'influence d'un rêve. Avec des éléments si incomplets et cette prédominance du sentiment sur la pensée, il devait abonder en effusions lyriques. Mais là aussi la personnalité du poëte était absente : il ne s'abandonne point à ce lyrisme naturel où l'âme ramassée sur elle-même résonne sous l'impulsion de sentiments qui l'ébranlent ; c'est un lyrisme banal dont l'enthousiasme prémédité s'allume à tous les lieux communs et célèbre tour à tour le lever de la lune et le coucher du soleil, les chaleurs mornes de l'été et l'épanouissement de la Nature sous le souffle du printemps. Les livres rappellent toujours dans l'Inde ces musées de marchands enrichis où des cadres magnifiquement dorés tiennent le milieu des murailles, quelquefois même remplacent entièrement les tableaux; mais le Drame n'y pouvait compter que sur l'encadrement : il était altéré dans son principe par le vice radical de toute poésie indienne, l'absence de l'idéal, l'impossibilité de concevoir aucun person-

nage dans des conditions de sentiment, de moralité et d'indépendance qui lui appartinssent véritablement en propre et le constituassent une personne. L'imagination elle-même ne saurait créer des individus : il n'y a de possible qu'une espèce, et cette espèce n'a même pas de caractères qui la distinguent nettement ; elle commence à Brahma et finit au cryptogame : ce serait le chaos, si ce n'était l'ordre universel. Cette logique morale de l'histoire, cette justice poétique que toute œuvre d'Art doit dégager de la confusion des événements et rétablir dans son jour, ne peuvent non plus se produire sur la scène et rendre à chacun, selon ses vrais mérites, et non au juger, d'après des succès auxquels participent toujours l'aventure et la fortune. Dans ce monde sans passé et sans avenir, aucun exemple ne saurait devenir une leçon ; tout se prolonge et se perd dans un flux et reflux de causes et d'effets, dont le sens et la fin dernière ne seront connus qu'après l'éternité. L'histoire n'y paraît, même aux poëtes, qu'un spectacle frivole : on dirait un de ces contes de fées inventé pour endormir les enfants, où les hommes et les choses flottent dans le vague de l'air comme ces fils légers qui ne commencent à rien de visible et n'aboutissent nulle part.

A des événements réels, toujours incomplets et un peu ternes, on préférait donc les imaginations compactes et chatoyantes de la légende, et au lieu d'en inventer de nouvelles à ses risques périls, on s'appropriait les plus curieuses et les plus autorisées. Kâlidâsa lui-même, un des plus célèbres et certainement le plus poëte des dramaturges indiens, suivait pas à pas des traditions merveilleuses ressassées depuis des siècles. Il a représenté dans une de ses pièces, avec le bon sens et la logique d'un grand opéra, les amours d'un roi et d'une nymphe du ciel (1). Après

(1) *Vikramorvaçî*, traduit en latin par le Dr Lenz sous le titre de *Urvasia*, et appelé par M. Fauche dans sa traduction française *Vikrama et Ourvaçî*; littéralement, *Le Héros et la Nymphe*.

des aventures tour à tour fantastiques et bourgeoises, mais toujours invraisemblables, la nymphe pénètre sans le savoir dans une forêt qui lui était interdite, on ne sait par quel caprice, et en expiation de cette désobéissance involontaire, elle est aussitôt changée en liane; son amant, un héros fameux par son courage, s'abandonne à toute sa douleur, et dans son désespoir devient fou d'amour comme Nina, après avoir chanté et dansé ainsi qu'il convient à un homme privé de raison. La Providence des légendes inspire sa folie, il croit reconnaître sa bien-aimée dans une liane perdue entre mille autres et lui rend sa première forme en la pressant tendrement sur son cœur. Une autre pièce de Kâlidâsa, *L'Anneau de Çakountala*, commence aussi par l'amour foudroyant d'un grand roi pour une nymphe qui y répond également sur l'heure, et si complétement que Douchmanta lui donne un peu trop tard dans nos idées européennes un anneau pour gage de sa foi. Mais le bonheur n'est pas éternel dans l'Inde : il est rappelé dans sa capitale par les soins de son empire, et Çakountala, tout entière à son chagrin, néglige de saluer convenablement un solitaire. Irrité d'une distraction si insoucieuse de la vénération qui lui était due, le solitaire veut la punir dans son principe et voue la pauvre nymphe à l'oubli du malavisé qui causait ses préoccupations. Touché de sa douleur et ne pouvant rétracter sa malédiction ni en changer les termes, il en limite la durée et donne à l'anneau le pouvoir d'en arrêter les effets. Çakountala n'a plus qu'une pensée, recouvrer le cœur de son amant, mais le hasard veut qu'elle perde en se baignant la bague qui pouvait seule rompre le charme ; en vain espère-t-elle que sa vue ne sera pas moins puissante, la malédiction suit son cours, le roi la méconnaît malgré sa beauté et ses larmes. Heureusement un nouveau hasard intervient dans ses aventures : l'anneau se retrouve à propos dans le ventre d'un poisson, plus à propos encore le

pêcheur, accusé d'avoir volé un des bijoux royaux, est conduit devant Douchmanta qui en voyant l'anneau sent se rallumer son amour, et moyennant un voyage au ciel la pièce finit comme un conte de fées.

La forme de ce drame s'était comme toujours inspirée de son esprit et conformée à ses tendances. Assez élastique pour se resserrer et s'étendre, elle multipliait et restreignait à volonté le nombre des actes et des scènes, et se prêtait avec la même facilité aux sujets les plus divers. Aucune limite de temps ne hâtait l'épanouissement naturel des choses et ne forçait le dénoûment à laisser derrière toute la poésie et la réalité pour arriver exactement à l'heure. L'action entraînait la scène avec elle partout où se trouvaient réellement les personnages, tantôt au nord et tantôt au sud, parfois même au ciel : dans leur indifférence pour les choses extérieures les spectateurs se le tenaient pour dit sans qu'il fût nécessaire de les en prévenir. Le style n'avait pas plus d'unité (1) et de vraisemblance que le drame lui-même : quelquefois il était simple, uni et positif; on aurait dit une conversation de tous les jours ; puis il se surchargeait de couleur, se fleurissait comme un bouquet, s'élevait et resplendissait en l'air comme un feu d'artifice. Il préférait même la forme la plus libre, la prose, mais il y mêlait indistinctement tous les rhythmes, depuis le simple vers de huit syllabes jusqu'au dandaka qui en admettait cent-quatre-vingt-dix-neuf. Le chant n'était plus, ainsi qu'en Chine, réservé à un seul acteur chargé *à priori* de toute la musique de la pièce : tous les personnages devenaient également poëtes lorsqu'ils se trouvaient dans une situation poétique ; tous chantaient quand quelque chose chantait vraiment en eux et que leur âme se mariait à leur voix, sans doute par un de ces usages qui sont les

(1) Ainsi, par exemple, non-seulement le quatrième acte de *Vikramorvaçî* est en prâcrit, mais le style en est fort recherché et très-différent du reste.



lois constitutionnelles des peuples qui n'en ont pas d'autres. Certaines particularités des anciennes pièces étaient pour ainsi dire devenues inhérentes à la poésie dramatique et devaient se reproduire dans les plus modernes : c'étaient des morceaux de musique, des pas de danse, peut-être même des pantomimes, qui rappelaient des idées et des situations étrangères aux personnages en scène et retiraient à la représentation cette apparence de réalité indispensable à l'émotion des spectateurs.

A l'époque, beaucoup moins reculée qu'on ne l'a cru pendant longtemps (1), où les Véda ont été composés, les dieux eux-mêmes n'étaient point personnifiés. Si le Soleil, le Tonnerre, le Feu et les Vents étaient déjà reconnus et honorés comme des êtres supérieurs dont on avait beaucoup à espérer et à craindre, ils exerçaient leur puissance, chacun de son côté, sans subordination, sans hiérarchie, et on ne leur attribuait encore ni les passions vivantes de l'homme, ni l'intelligence suprême du Dieu. Le symbolisme monstrueux qui déshonore la mythologie indienne, n'avait même pas d'autre cause que cet état indéterminé des dieux : faute de connaître suffisamment leur nature, on voulait exprimer leur puissance et représenter le mode d'action par lequel ils manifestaient leur existence. Dans le *Mahâbhârata*, les cinq fils de Pândou sont cependant assez distincts les uns des autres ; mais, malgré certaines nuances naturelles de tempérament, cette distinction leur vient plutôt des événements auxquels ils se trouvent mêlés que de leur propre initiative, et les rares personnages, marqués ainsi à un coin particulier par l'histoire, avaient besoin d'un poëme épique pour commentaire (2). A la terreur superstitieuse de la vie se joi-

(1) Environ huit cents ans avant l'ère chrétienne ; Müller, *History of ancient sanskrit Literature*, p. 65.

(2) Dans le *Srîdâma tcharitra* (Histoire de Srîdâma) la Pauvreté et la Folie sont cependant personnifiées comme dans nos anciennes Moralités (*Théâtre indien*, t. II, p. 375), et nous l'attribuons à une imitation étrangère avec d'autant plus d'assurance que, si notre mémoire est fidèle, rien de pareil ne se trouve dans le *Bhâgavata*, où Sâmarâdja Dikchita a pris le sujet de sa pièce.

gnaient d'ailleurs les énervements d'un climat où tout mouvement devient une fatigue, et l'on se plaisait même involontairement à combattre son individualité et à la restreindre. Aucun besoin ne venait galvaniser les organismes affaissés et détendus; aucune passion n'excitait les âmes à ces efforts énergiques qui les développent et les trempent : la subsistance de chaque jour poussait d'elle-même dans les champs, le plus léger vêtement semblait un embarras et un poids, et l'habitude de se laisser aller comme un corps mort au courant de toutes les tentations supprimait les luttes intestines où se forme le caractère. C'est, sous un seul mot, la constance dans les opinions et dans les tendances morales, la consistance de la volonté et son triomphe habituel sur les idées qui se mettent en travers, et l'Indien n'a point appris à penser de son chef ni à réagir contre ses penchants du moment. Il ne sait point se mouler lui-même, c'est le monde extérieur qui le fait et le défait sans cesse. Il tient du phénomène plus que de l'individu; il ne reste pas ce qu'il était la veille, il le devient de nouveau, et sera demain tout autre s'il vient à sentir d'une manière différente. La division en castes rendait cependant la personnalité bien moins vague qu'en Chine : chacun avait déjà sa destination propre et ses devoirs particuliers; mais il les recevait une fois pour toutes le jour de sa naissance, et la vie était si minutieusement réglementée dans ses moindres détails, que la volonté périssait à la peine. Il ressemblait bientôt à ces rosses attelées à une machine, qui font corps avec elle, et la tête basse, suivant indéfiniment la trace de leurs propres pas, tournent et retournent mécaniquement dans le même rond. Aucun effort ne pouvait améliorer sa condition ni relever son caractère : on était marqué à la peau (1) comme les bêtes d'un troupeau. Il était même impossible de

(1) Le mot sanscrit de Caste, *Varna*, signifie littéralement Couleur.

devenir, à la sueur de son front, un véritable individu : on était né classé définitivement dans une espèce. Si quelque poëte dépaysé eût voulu, à l'instar du Bouddha, prendre les choses de haut et nier les catégories humaines, le fait physique, la marque indélébile de la caste, eût victorieusement réfuté l'idée métaphysique : encore de nos jours, on ne prouve pas aux Américains que les Noirs sont des Blancs. La Femme elle-même, malgré ses conditions différentes de sensibilité et d'existence, n'était pas reconnue pour un être indépendant, ayant des sentiments spécifiques et une physionomie distincte (1) : c'était un appendice de l'Homme, qu'on mésestimait et couronnait de fleurs (2) ; une créature inférieure qu'on élevait jusqu'à soi, quand on éprouvait trop fortement le besoin de la progéniture.

Les théoriciens du Drame n'en étaient pas moins parvenus à découvrir de nombreuses diversités entre les différents personnages de théâtre; ils distinguaient et classaient à part jusqu'à cent quarante espèces de protagonistes (3). Mais ces différences n'avaient au fond rien de réel; elles ne tenaient point à la nature du caractère : mais à des circonstances fortuites, souvent même extérieures, à la naissance, à la patrie, à l'âge, et au sentiment qui se trouvait plus particulièrement en jeu dans la pièce. Généralement les Héros gardent avec des formes beaucoup plus civilisées le caractère un peu sauvage du héros des temps primitifs : le siége principal de leur intelligence est encore au bout de leurs bras; ils aiment le danger comme une occasion d'exercer leur force et ne comprennent guère dans l'amour que le bonheur égoïste de s'approprier l'objet aimé et de l'aimer tout

(1) Pendant son enfance, une femme doit dépendre de son père; pendant sa jeunesse, elle dépend de son mari; son mari étant mort, de son fils; une femme ne doit jamais se gouverner à sa guise; *Mânava-dharma-Çâstra,* l. v, çl. 148 : voy. aussi *Ibidem,* l. ix, çl. 2 et 3. Quelles que soient les qualités d'un homme auquel une femme est unie par un mariage légitime, elle acquiert elle-même ses qualités, de même que la rivière par son union avec l'Océan; *Ibidem,* l. ix, çl. 22.

(2) Voyez entre autres de Chézy, *Analyse du Megha-Doûtah*, p. 15.

(3) En sanscrit *Nâyaka; Théâtre indien,* t. I, p. xlv.

leur aise. Les Héroïnes ont plus oublié et plus appris : elles se ont de leur faiblesse naturelle une distinction et un nouveau harme ; leurs idées, étrangères à tous les soucis de la terre, se laisent dans le bleu du ciel, et leur cœur, toujours avide d'amour, se donne violemment avant qu'on tende la main pour le rendre. A côté, se trouve habituellement une Confidente très-omplaisante, comme toutes les Confidentes de comédie, dont a gaieté légèrement railleuse varie et détend le ton du dialogue ; nais si la position est différente, au fond c'est le même personage, et l'on sent qu'au premier moment la Confidente passera téroïne à son tour. Il y a cependant une variété de femme assez ouvent employée par les dramaturges, c'est la Courtisane : elle st plus spirituelle, plus provoquante, plus remuante. A cela près, la différence n'est pas grande : seulement la Femme honnête se rend à discrétion, et la Courtisane capitule ; mais elle ne discute jamais ses conditions en public, et l'on peut, sans trop d'invraisemblance, lui mettre au cœur un amour désintéressé et lui refaire une nouvelle pudeur pour la circonstance (1). A défaut d'un comique vrai qui naquît de la nature des choses, il avait fallu cependant égayer le public par des personnages excentriques, mêlés accidentellement à la pièce. Tantôt, comme dans *Çakountala*, c'était une espèce de fou qui jouait déjà près de Douchmanta le rôle officiel des Fous dans les cours du moyen âge ; tantôt c'était, comme dans le *Mritchakatî*, un coquin de la haute société, ignoblement lâche et ridicule, qui n'ouvrait pas la bouche sans confondre les noms les plus connus ou proférer quelque grosse sottise. Ce comique extérieur avait même fait inventer deux masques ; nous dirions deux caractères s'il ne s'agissait de l'Inde. L'un, le Vita, familier d'un des premiers personnages, achetait son pain de tous les jours par de hon-

(1) *Mritchakatî*, acte x ; dans le *Théâtre indien*, t. I, p. 183.

teuses flatteries et des complaisances encore plus avilissantes. Assez ingénieux et avisé pour se rendre utile et agréable, il en sentait mieux les turpitudes de son métier de parasite et se dédommageait de sa servilité par des aparté piquants sur la bêtise et la dégradation morale de son patron. L'autre, le Vidoûchaka, le Convive, était un bouffon involontaire qui excitait naïvement la gaieté des spectateurs et devint sans préméditation, par l'entraînement naturel de l'esprit, une sorte de caricature nationale. C'était le Brahmane indigne de son rang (1); le Brahmane sensuel et poltron, lourd et gauche dans tous ses mouvements, fat et malencontreux dans tous ses sentiments, inepte et bas dans toutes ses idées, et gardant à travers toutes ses mésaventures une foi imperturbable dans ses mérites. Les rapports intimes de ces deux représentants du comique indien avec les principaux personnages forçaient de les prendre parmi les Brahmanes; eux seuls pouvaient frayer avec les grands sans les souiller de leur contact, et leur noblesse de naissance rendait encore plus plaisantes la dépendance et l'humiliation où de mauvaises passions les avaient conduits.

Dans les civilisations indécises où les individualités étaient encore trop enveloppées pour avoir une physionomie bien distincte, on les a souvent personnifiées sur la scène par un masque aux traits fortement accentués et des habits de forme et de couleurs bizarres; mais ces caractères extérieurs étaient aussi impossibles dans l'Inde. Une loi, d'origine divine comme toutes les autres, avait réglé catégoriquement la nature des vêtements (2), et le visage lui-même n'était pas arbitraire : c'était

(1) Instruit ou ignorant, un Brahmane est une divinité puissante, de même que le feu consacré ou non consacré est une puissante divinité; *Mânava-dharma-Çâstra*, l. IX, çl. 317. Aussi la faute qu'un Brahmane rachetait par dix jours d'expiation, en exigeait-elle douze d'un Kchatrya; quinze, d'un Vaiçya, et trente, d'un Çoudra; *Ibidem*, l. V, çl. 83 : voyez aussi *Ibidem*, l. IV, çl. 166 et 200.

(2) *Mânava-dharma-Çâstra*, l. II, çl. 41-47 : on y fixe jusqu'à l'espèce et la hauteur du bâton.

en quelque sorte celui de la caste tout entière, et il devenait l'état civil de chacun. La variété des langues offrait seule un moyen, à la vérité bien insuffisant et bien prosaïque, de donner un commencement de personnalité, au moins à quelques-uns des personnages, et la poésie paya pour le Drame (1). Les formes grammaticales du sanscrit étaient trop nombreuses et trop compliquées pour ne pas être bien souvent altérées par les personnes qui n'en avaient pas fait un objet particulier d'étude. Il se forma donc insensiblement un dialecte plus simple, plus usuel (2), qui se divisa bientôt lui-même en plusieurs patois locaux. Ce dialecte primitif devint sur le théâtre, ainsi que dans la vie réelle, la langue de toutes les femmes (3), et l'on choisit entre les différents patois le plus analogue au rôle que les hommes de condition inférieure jouaient dans la pièce, celui qui les spécialisait davantage. Ainsi, par exemple, les gens attachés aux princes employaient l'idiome de la capitale (4); les domestiques et les marchands y mêlaient les corruptions particulières aux villes de commerce et de luxe (5); les intrigants parlaient la langue du Dekhan, le pays des fourbes, et les fripons, celle d'Oudjayanî, la ville classique des voleurs (6). Mais,

(1) Cette copie matérielle de la vie, ce réalisme, comme on dit aujourd'hui, se retrouve sans la même excuse dans presque tous les théâtres. Ainsi, pour en citer un des plus singuliers exemples, dans la *Tinelaria* (1517) où Torres Naharro a voulu représenter les désordres de la maison d'un cardinal, il y a un des domestiques qui parle français; un autre parle italien; un troisième, portugais; un quatrième, valencien; un cinquième, latin, et le reste de la pièce est écrit en espagnol. Leseberg est allé plus loin encore: dans son *Jesus duodecennis* (1610), il a fait chanter au Grand-Prêtre une prière en hébreu; mais il s'inspirait de l'esprit des anciens Mystères.

(2) Le *Prâcrit* (Mal formé) par opposition au *Sanscrit* (Bien formé), s'appelait communément *Bhâchâ* ou *Bhâkhâ*, Langage usuel.

(3) Il y a deux choses que je ne puis voir sans rire, une femme qui lit le sanscrit et un homme qui chante une chanson; *Mritchakati;* dans le *Théâtre indien*, t. I, p. 51. Un passage du prologue est encore plus positif; après avoir inutilement appelé ses actrices en sanscrit, le directeur dit : Je devrais plutôt leur parler une langue qu'elles puissent comprendre (*Ibidem*, p. 9), et il les appelle en prâcrit. Cette forme du prâcrit s'appelait *Çaurasénî*. Quelquefois cependant les femmes qui, comme Parivrâjikâ de *Mâlavikâgnimitra*, se trouvaient réellement dans une position exceptionnelle par leurs connaissances ou leur intelligence, s'exprimaient en sanscrit.

(4) Le *Mâgadhî*.

(5) l'*Ardha-mâgadhî*, ou *Mâgadhî mélangé*, littéralement *Demi-mâgadhî*.

(6) On nommait ce patois *Avantî*. Ce fut sans doute par une application du même prin-

quoique également sortis du sanscrit, tous ces langages s'étaient constitués à part, d'après des lois différentes; tous s'étaient approprié des éléments nouveaux, apportés çà et là par des étrangers. Lors même que les anciennes formes en facilitaient suffisamment l'intelligence, ils exigeaient quelques efforts d'attention, qui détournaient l'esprit de la pièce et en auraient rendu les complications moins faciles à comprendre. Il fallut donc préférer des sujets légendaires, dont les spectateurs connussent d'avance tous les détails et les comprissent avant de les entendre. On voulut, comme dans nos opéras, parler aussi aux yeux par le spectacle et la mise en scène. On rechercha les situations simples et passionnées où une pantomime expressive devait traduire les paroles. On réduisit à sa plus simple expression le rôle de tous les personnages, y compris l'Héroïne, qui ne se servaient pas de l'idiome littéraire (1) : on coupa leur dialogue; on le débarrassa du fouillis habituel de poésie qui l'aurait obscurci (2), et l'on y mêla des personnages plus forts en linguistique, qui pouvaient au besoin le commenter sur place.

Dans un pays où toutes les distinctions, tous les biens qu'on ambitionne ailleurs sont réputés des vanités et, moins encore, de misérables illusions, il était impossible de s'intéresser beaucoup aux poursuites d'une passion fourvoyée qui voulait se pourvoir, ou aux transes ridicules des passions arrivées à leurs fins et menacées dans leurs tristes jouissances : la religion ne permettait pas même de les comprendre. L'amour lui-même, cette voie la plus sûre au cœur de l'Européen, ne menait à rien dans l'Inde. Il était trop individuel dans sa cause, trop sensuel

cipe, dont la raison ne nous est plus connue, que les bergers avaient aussi un langage particulier, et que les Esprits malins parlaient le *Pésâtcht,* littéralement la Langue des Pisâtchas, des fantômes.

(1) Cette raison toute littéraire eût suffi pour obliger les poëtes à faire leur bouffon d'un Brahmane : il n'aurait pu sans cela s'exprimer en sanscrit, et eût manqué *son effet.*

(2) Aussi quand sous l'influence d'un sentiment exalté les femmes devaient s'exprimer avec plus de poésie et de grâce, elles renonçaient pour le moment à leur dialecte et parlaient en sanscrit. C'est ce que fait Vasantasénâ dans la dernière scène de l'acte IVe du *Mritchakati.*

dans son but, trop immoral au fond et trop dégradant, pour exciter de grandes sympathies (1). La loi ne se bornait pas à déclarer en principe les femmes indignes de tout sentiment tendre (2); elle défendait expressément de céder à leurs séductions (3), et ne permettait pas même de rechercher l'amour dans le mariage : elle tenait pour mauvaises les unions trop désirées qui, en satisfaisant pleinement les vœux des deux époux, les attachaient trop à la terre (4). On se plaisait d'ailleurs à croire, comme une conséquence d'affinités électives, qu'un sentiment suffisamment vif était toujours payé de retour (5) : dès qu'on avait quelque raison valable de lui porter intérêt, il n'en restait plus de s'inquiéter de son avenir et de le suivre jusqu'au bout avec cette curiosité fiévreuse qui fait le succès des drames de bas étage. La fidélité ou plutôt l'infidélité conjugale, cette question flagrante, constamment tranchée et toujours reprise sur nos théâtres, ne pouvait, même en s'autorisant d'un événement assez notoire pour n'avoir plus besoin d'être vraisemblable, devenir jamais un sujet indien. Tout l'état politique reposait sur la perpétuité et la pureté des castes : fût-il disciple de Kapila ou même Bouddhiste, le plus socialiste du pays n'aurait point supporté le spectacle d'une femme assez dénaturée pour trahir ses devoirs d'épouse. La délicatesse du public était si ombrageuse sur ce point qu'une règle littéraire interdisait à tous les personnages même de ressentir aucun amour pour les femmes à qui des en-

(1) Lorsque les organes des sens se trouvent en rapport avec des objets attrayants, l'homme expérimenté doit faire tous ses efforts pour les maîtriser, de même qu'un écuyer pour contenir ses chevaux; *Mânava-d'harma-Çâstra*, l. II, çl. 88 : voy. aussi çl. 93-99.

(2) Manou a donné en partage aux femmes l'amour de leur lit, de leur siége et de la parure, la concupiscence, la colère, les mauvais penchants, le désir de faire le mal et la perversité; *Ibidem*, l. IX, çl. 17.

(3) Il est dans la nature du sexe féminin de chercher à corrompre les hommes, et c'est pour cette raison que les sages ne s'abandonnent jamais aux séductions des femmes; *Ibidem*, l. II, çl. 213.

(4) *Ibidem*, l. II, çl. 32.

(5) Tous ceux qui ont marché dans la voie de cet amour, n'ont-ils pas été réunis à l'objet de leur affection quelque étrangers qu'ils lui fussent? *Aventures de Kamrûp*, p. 2, trad. de M. Garcin de Tassy.

gagements positifs ne permettaient pas d'y répondre (1). L'infidélité des maris eût, au contraire, paru bien trop insuffisante si des circonstances piquantes n'en avaient relevé la banalité : sans être un droit habituel, la polygamie elle-même ne violait pas tout à fait même l'esprit de la loi, et les femmes se résignaient trop facilement à partager leur bonheur avec une rivale (2) pour qu'on se tourmentât beaucoup de leurs petites contrariétés. Les cordes les plus sensibles de l'âme restaient donc fatalement inaccessibles à ce genre de drame; malgré les théories des savants qui ont prétendu le législater à vue de pays, l'intérêt qu'il comportait tenait beaucoup moins au sentiment qu'aux idées. C'était un intérêt rétrospectif qui tournait le dos à la scène et se donnait sans partage aux traditions historiques et aux croyances religieuses que le poëte avait mises au fond.

Il y a cependant une pièce, le *Mritchakatî*, qui diffère par des traits fortement marqués des autres, et, malgré tout son mérite, est par cela même un peu négligée dans un tableau d'ensemble (3). Mais, n'était le prologue, on la prendrait plutôt pour un roman dialogué que pour une pièce de théâtre : l'auteur avait sans doute pour thème une nouvelle adoptée par le public avec toutes ses circonstances, et il l'a mise en scène avec une exactitude de détails et une liberté de procédés qui ne se re-

(1) Dans plusieurs tribus l'adultère est puni de mort. On va même beaucoup plus loin, sans doute en haine de l'adultère : les filles et les veuves qui par faiblesse commettent quelques fautes contre les mœurs sont soumises à la même punition, et ceux qui les ont séduites partagent leur sort ; Dubois, *Mœurs et institutions des peuples de l'Inde*, t. I, p 28.

(2) Dans le *Mritchakati*, le *Vikramorvaçî*, etc. Le Héros épouse même trois femmes dans le *Mâlavikâgnimitra*. Quelques exemples s'en trouvent aussi dans les poëmes épiques : ainsi Pândou avait deux épouses légitimes, et Dasaratha, le père de Râma, en avait jusqu'à trois.

(3) Nous l'avons déjà dit, p. 193, note 1 : nous ne croyons pas que le *Mritchakati* soit de Çoûdraka. Ainsi qu'à M. Weber, *Vorlesungen über indische Literaturgeschichte*, p. 194, il nous semble évidemment moins ancien. Peut-être l'auteur aura-t-il tiré sa comédie d'une nouvelle fort goûtée à la cour de ce roi, ou retravaillé une vieille pièce représentée devant Çoûdraka avec les adulations ordinaires. Un heureux hasard nous a conservé une preuve du peu de confiance que méritent ces attributions officielles : le prologue du *Ratnâvalî* en fait aussi honneur au roi de Cachemire Çrîharcha, et le *Kâvya prokâça* nous apprend que le véritable auteur était Dhâvaka.

trouvent guère qu'à l'époque la plus brillante du théâtre anglais. Non-seulement le sujet est d'une ampleur extraordinaire et nécessite un nombre insolite de personnages, mais il réunit dans un nœud assez lâche quatre actions différentes (1) et les complique encore de plusieurs épisodes (2). A chaque instant la scène change de place, et les mêmes acteurs continuent leur conversation (3) sans plus s'inquiéter du temps qui s'est écoulé et des distances qu'il leur a fallu franchir, que ne font les personnages d'un roman du moment où l'on tourne a page. Des événements séparés par un intervalle nécessaire se suivent immédiatement (4), comme dans un récit qui n'a point à se préoccuper de l'illusion ni de la réalité des choses. Quelquefois même l'action s'arrête tout court, et l'auteur va chercher ailleurs d'autres personnages dont le concours lui est devenu indispensable (5). La concentration et la vivacité, les qualités premières du Drame, sont constamment sacrifiées à la variété et à la couleur locale, les mérites secondaires de la Nouvelle, et des détails inouïs sur le théâtre indien, nous dirions intolérables, s'ils n'y avaient été tolérés une fois, sont produits sans nécessité aucune. Malgré le profond dégoût qu'inspirent les cadavres, une femme était étranglée sur la scène par un prince dont elle repoussait l'amour (6), et un Bouddhiste mêlé, on ne sait pourquoi, à l'action, exhibait sans le moindre égard pour un

(1) L'amour d'une courtisane pour un Brahmane pauvre et vertueux; l'assassinat de Vasanténá par un de ses amoureux; la fausse accusation portée contre Châroudatta, son procès et sa condamnation; puis enfin la révolution qui détrône Pâlaka.

(2) La fuite du joueur Śamvâhaka, son arrestation si originale et sa conversion au Bouddhisme, le vol des bijoux de Vasanténá et la conduite singulière du voleur.

(3) Mêtréya parcourt successivement huit cours et un jardin, et les décrit sans changer de place; acte IV; dans le *Théâtre indien*, t. I, p. 75-81.

(4) Officiers, allez; mandez devant la cour la mère de Vasanténá. Un officier sort et reparaît anssitôt avec elle en disant comme s'il était arrivé chez elle : Venez, Madame. La mère répond : Très-bien, Monsieur, très-bien; conduisez-moi devant la cour, et immédiatement après elle répond au juge; acte IX; *Théâtre indien*, t. I, p. 147.

(5) Cela arrive une douzaine de fois dans le Xe acte.

(6) A la vérité Vasanténá est rappelée à la vie, mais les spectateurs devaient la croire morte et ressentir toute la répulsion qu'un meurtre définitif leur aurait inspirée.

public de Brahmanes sa tête tondue et ses vêtements rouges (1).

Un peuple qui, par principe de religion, pleurait tous les jours sur le malheur de vivre, ne pouvait sans se démentir lui-même chercher à égayer la vie, et les Indiens avaient trop de métaphysique dans l'esprit pour ne pas se piquer d'être logiciens même à leurs dépens. Aussi n'eurent-ils pendant longtemps de spectacles que par exception, lorsque, dans un but politique ou par un caprice de prince oriental, quelque radja voulait témoigner de sa magnificence, et il aurait cru en donner une idée bien mesquine s'il eût fait représenter dans ses fêtes des pièces déflorées, dont ses conviés n'auraient pas eu les prémices (2). Les anciennes pièces n'étaient donc presque jamais reprises, et tombaient bientôt dans l'oubli; la célébrité des plus fameuses restait une sorte de pénombre où elles ne pouvaient acquérir une autorité véritable et devenir des modèles dont on imitât au moins la forme. Le théâtre se prêtait aux transformations les plus variées avec toute l'indifférence d'un kaléidoscope. Chacun choisissait une légende à sa convenance, souvent sans aucune autre raison qu'un rapport quelconque avec la fête ou le prince qui l'avait commandée, et ne s'inquiétait plus ensuite que des détails de sa matière. Les lois si multipliées qui avaient prétendu organiser la physiologie du Drame (3), étaient en réalité des observations anatomiques relevées sur un ou

(1) Il y a une autre pièce, *Mâlatî et Mâdhava*, où paraissent aussi des Bouddhistes, et sous un jour encore plus favorable; mais elle est bien postérieure, et appartient à une époque où la lutte du Brahmanisme contre le Protestantisme indien avait perdu beaucoup de sa violence.

(2) Les troupes qui entreprirent de donner des spectacles à leurs risques et périls, durent au contraire préférer souvent les anciennes pièces qui leur épargnaient de nouvelles études et des frais de mise en scène. Ainsi dans le prologue de *Mâlavikâgnimitra*, un acteur dit à son directeur : Pourquoi négligerions-nous les ouvrages des écrivains célèbres, tels que Bhâsaka, Saumilla et Kavipoutra pour jouer la pièce d'un contemporain? p. 5, trad. allemande de Weber.

(3) On cite entre autres le *Daçaroûpaka* (Les dix espèces de drame), de Dhanandjaya, que M. Benfey a peut-être eu tort de croire du onzième siècle (*Allgemeine Encyclopädie*, IIe section, t. XVII, p. 285), puisqu'il s'y trouve plusieurs passages du *Ratnâvalî*; le *Sarasvatî kanthâbharana*, attribué au roi Bhodja; le *Kâvya prakâça*, de Mammatta Bhatta, et le sixième livre du *Sâhitya-darpana*, de Visvanath Kavirâja, intitulé *Drisyasravya-kâvya-niroûpanas*.

deux sujets, et n'obligeaient personne que sous la réserve de son bon plaisir. A en croire les théories, le Drame devait réunir à un développement profond des différentes passions, de la noblesse dans les caractères, de l'intérêt dans l'intrigue, de l'élégance dans la diction (1), un dénouement en liaison directe avec le commencement (2), et parmi ceux qui nous sont parvenus, peut-être n'en est-il pas un seul qui satisfasse à toutes ces obligations. Des règles bien autrement précises et sensibles au public étaient elles-mêmes violées avec le même laisser-aller (3). Les événements restaient d'un seul tenant comme dans la légende elle-même (4), ou se divisaient au gré du poëte, quelquefois en quatorze actes (5), et il ne prenait pas toujours la peine de les marquer par une coupure dans l'action. Quand le moment en était venu, il jetait au travers un intermède de musique ou des exercices de jongleurs, puis les mêmes acteurs reparaissaient sur la scène, et la pièce reprenait juste au moment où elle s'était arrêtée (6). Parfois même le dialogue laissait de côté des détails indispensables de la légende, et il fallait combler les lacunes de l'action par un récit adressé directement aux spectateurs (7). La Poésie dramatique ne resta pas d'ailleurs une propriété réservée, exclusivement destinée aux plaisirs des

(1) Prologue de *Mâlatî et Mâdhava*; dans le *Théâtre indien*, t. I, p. 274.

(2) *Moudrâ Râkchasa* (L'Anneau de Râkchasa), attribué à Viçâkhadatta; dans le *Théâtre indien*, t. II, p. 188.

(3) Ainsi, par exemple, il est rigoureusement défendu dans les poétiques de faire dormir les personnages sur la scène et d'y représenter les rites religieux, et ces deux lois sont violées dans le *Viddha sâlabhândjikâ* (La Figure taillée au ciseau), de Râdjasékhara.

(4) Comme le *Danandjaya vidjaya* (La Victoire de Dhanandjaya, un des noms d'Ardjouna); le *Pratchanda Pândava* (Les Fils de Pândou outragés) en a deux.

(5) Dans le *Hanoumân nâtaka* (La Pièce de Hanoumân) que l'on appelle aussi *Mahânâtaka* (La grande Pièce) : on l'attribue à Dâmodhara Misra, qui vivait sous le règne de Bhodja.

(6) C'est ce qui arrive après le VII[e] acte du *Mritchakatî*, et comme rien n'obligeait de lui donner dix actes plutôt que neuf, l'auteur y était certainement autorisé par de nombreux exemples.

(7) Dans le *Mahâ vîra tcharitra*, par exemple. Ces interpolations narratives avaient même, comme nous le verrons bientôt, une sorte de régularité; mais elles prenaient quelquefois une étendue et une fréquence incompatibles avec l'idée du Drame, notamment dans le *Hanoumân nâtaka*, et le *Tchitra yadjyna*.

deux castes aristocratiques ; elle devint aussi, avec le temps, une des récréations les plus chères à la foule. Il se forma des troupes permanentes de comédiens qui vivaient de leur profession au jour le jour, en parcourant le pays (1), et, ainsi que nos histrions forains, annonçaient leur spectacle au son du tambour (2). Pauvres et, comme tous les vagabonds, menant sans doute une vie désordonnée, ils étaient dès le sixième siècle de notre ère assimilés par le mépris aux bouchers et aux balayeurs d'immondices (3). Sans parti pris, par son besoin de représentation et par sa tendance naturelle au succès, le Drame s'abaissa pour devenir plus à la portée de son nouveau public ; il abjura son esprit religieux, varia plus encore ses sujets et renonça insensiblement à ses habitudes de poésie. Ce ne fut plus qu'un dialogue sans contrainte d'aucune sorte, qui s'adaptait, selon le basard du moment, à des sujets plus simples, plus réels, plus positivement immoraux ou même entièrement métaphysiques. Nous en avons encore un, accompagné de son prologue ordinaire, qui, sous un titre bien digne de son sujet, *Le Lever de la lune de la connaissance* (4), n'est rien moins qu'un traité de psychologie en six actes.

Mais au milieu de ces révolutions souvent plus apparentes que réelles, le drame aristocratique, le vrai drame indien, gardait le souvenir de son origine, et resta fidèle à l'esprit de ses

(1) *Avadânas*, fabl. XCVII ; t. II, p. 76, trad. de M. Julien.

(2) Cela résulte positivement d'un passage du *Kathâ saritsâgara* (l'Océan des histoires), de Somadeva Bhatta (douzième siècle). Il paraîtrait même que les principaux acteurs avaient une manière particulière de se faire annoncer ; car on reconnaît au son du tambour que l'acteur Bhavananda devait jouer dans la journée.

(3) Les bouchers, les pêcheurs, les comédiens, les bourreaux et ceux qui enlèvent les ordures, sont relégués en dehors des villes, et leurs habitations sont notoirement désignées. Quand ils vont et viennent dans les villages, ils se retirent sur le côté gauche du chemin ; Hiouen-thsang, *Mémoires sur les contrées occidentales*, t. I, p. 66, trad. de M. Julien.

(4) En sanscrit *Prabodha tchandro-daya*. L'auteur est, selon l'ancien usage, nommé dans le prologue : c'est l'honorable Krichnamisra, qui paraît avoir vécu dans le douzième siècle. Le texte a été publié par M. Brockhaus, Leipsig, 1835, et il y a une traduction en anglais par Jones Taylor, Londres, 1812, et une en allemand par M. Hirzel, Zurich, 1846.

premiers essais. Sorti de la danse, un jour de fête, il se plaisait dans le mouvement et dans la pompe, préférait les grâces toujours un peu vagues de la pantomime à la force des situations, et sacrifiait à des jouissances toutes sensuelles les plaisirs sérieux de l'intelligence. Aucun désir d'imiter réellement les choses ne gênait la liberté de ses allures : dans des représentations en plein jour, sur de simples estrades dépourvues de machines, avec des hommes pour actrices, l'illusion était impossible (1), et il acceptait l'invraisemblance comme un principe et une condition de son existence. A peine est-il une pièce où, sans quitter la scène, les personnages ne se trouvent tout à coup arrivés à de grandes distances (2). Tantôt ils chassaient une gazelle à la course sur le théâtre (3); tantôt ils traversaient les airs sur un char roulant emporté par des chevaux (4), et le public était obligé de le voir. Quelquefois même ce facile intermédiaire était supprimé comme parfaitement inutile, et l'action passait incontinent du ciel sur la terre (5). Au lieu de se déguiser, au moins pour la forme, et d'entrer dans les habits de leur personnage, sinon dans sa peau, les acteurs se drapaient dans des soieries aux couleurs éclatantes et flamboyaient de bijoux (6).

(1) Nous ne voudrions pas dire que ce travestissement fût un usage constant; mais il dut se produire assez souvent quand le Drame eut définitivement rompu avec la danse. Un acteur dit dans le prologue de *Mâlatî et Mâdhava* : Notre principal acteur doit paraître sous le costume de Kâmandakî, vieille mendiante bouddhiste, en même temps qu'une de ses élèves, Avalokitâ; c'est moi qui remplis ce dernier rôle; *Théâtre indien*, t. I, p. 274.

(2) Dans l'acte IVe de *Mâlatî et Mâdhava*, Makaranda dit à Mâdhava : Allons nous baigner à l'endroit où le Sindhou et le Pârâ se rencontrent; ensuite nous parcourrons la ville. (Ils se lèvent et marchent quelque temps.) Voici l'endroit.. bords heureux où les deux rivières se réunissent! *Théâtre indien*, t. I, p. 311.

(3) Au commencement de *Çakountala*. Un chasseur monté sur un char s'écrie : Les chevaux courent, non ils glissent sur la plaine émaillée... Le char s'élance d'un vol si rapide que ce qui tout à l'heure ne paraissait qu'un point à ma vue prend tout à coup une dimension énorme; trad. de Chézy.

(4) Cocher, pousse tes chevaux d'une course rapide (dans l'air), vers la plage du nord-est... (Mimant avec ses gestes la vitesse d'un char.) Devant mon char, les nuages, réduits en poudre, s'étendent tels qu'un chemin de poussière; ma roue en tournant dessine entre ses rayons comme une rangée nouvelle de rayons; *Vikramorvaçî*, p. 8; trad. de M. Fauche. Un autre exemple curieux se trouve dans l'acte VIIe du *Mahâ vîra tcharitra*.

(5) La première scène du IIIe acte de *Vikramorvaçî* est dans le ciel, et la seconde sur la terre.

(6) Vasantaséná, portant sur elle or sur

Le théâtre était orné de splendides tentures, sans rapport avec la pièce, qui témoignaient jusqu'à la fin que, malgré le déplacement de l'action, on n'avait pas même l'idée d'avertir le public que la scène ne changeait point de place (1). Pour disparaître entièrement, il suffisait de se couvrir la tête d'un voile (2), et au besoin on démentait le voile : les personnages devenus invisibles restaient visibles pour un des acteurs et s'entretenaient avec lui à haute voix, sans que les autres se permissent de rien entendre (3). Quand, pour rendre une scène plus intéressante, il fallait prévenir le Héros d'un malheur imminent, son œil tremblait involontairement (4), ou un corbeau croassait dans le voisinage : il se tenait pour parfaitement informé, et cependant ces prétendus pressentiments n'avaient aucun sens pour les spectateurs (5). Afin de leur épargner l'ennui d'explications surabondantes, mais indispensables à un des personnages, un acteur au courant de la situation était censé lui apprendre à voix basse tout ce qu'il devait savoir (6). Lorsque le moment de finir un acte était arrivé, et qu'empêtré dans son sujet l'auteur ne savait

or, ressemblant au chef d'une troupe de comédiens qui vont jouer une pièce nouvelle; *Mritchakati*, act. I; dans le *Théâtre indien*, t. I, p. 28. Si nous nous croyions autorisé à préférer une interprétation qui nous est toute personnelle, nous dirions : Au principal personnage d'une pièce nouvelle.

(1) On lit pourtant dans le prologue de *Mâlati et Mâdhava* : Il est nécessaire de représenter cette pièce avec les décorations convenables; *Théâtre indien*, t. I, p. 274. Mais la traduction anglaise était déjà très-peu fidèle, et M. Langlois a encore enchéri sur son inexactitude : il ne s'agissait sans doute que des tentures ou des costumes, car nous lisons aussi dans le prologue du *Ratnâvalî*, une pièce qui est cependant beaucoup plus moderne : Tandis que l'on dispose les décorations, je profite du moment pour apprendre à l'assemblée que le sujet du drame que nous allons jouer est tiré de l'histoire célèbre du roi Vatsa; *Théâtre indien*, t. II. p. 214.

(2) Je ne veux pas m'offrir devant ses yeux pour l'instant; mais invisible derrière mon voile et tournant à l'entour de lui, je veux écouter ce qu'il délibère secrètement ici avec le confident qui marche à ses côtés; *Vikramorvaçî*, p. 34, trad. de M. Fauche.

(3) Ainsi dans l'*Outtara Râma tcharitra*, Sîtâ, que son voile rendait invisible à tous les personnages, excepté à Tamaçâ, lui parlait aussi sans que les autres l'entendissent, et cela pendant un acte entier; *Théâtre indien*, t. II, p. 41-51.

(4) C'était l'œil gauche pour un homme, et l'œil droit pour une femme.

(5) Angiras a dit : L'aspect des planètes, les songes et les signes, les météores et les prodiges, tout cela n'est qu'un jeu du hasard et ne doit pas émouvoir le sage; *Véni sanhâra* (La Chevelure dénouée); dans le *Théâtre indien*, t. II, p. 298.

(6) Nous citerons entre beaucoup d'autres une scène du *Ratnâvali*, dans le *Théâtre indien*, t. II, p. 247.

comment s'y prendre, il faisait crier dans la coulisse qu'il était midi, et tous les personnages sortaient précipitamment de la scène pour s'acquitter des devoirs religieux que leur imposait le milieu du jour (1). A l'époque la plus florissante de l'art dramatique, on employait deux procédés bien rudimentaires, qui remontent certainement à un temps où le Drame, à peine ébauché, cherchait à se débarrasser de la danse et à se constituer d'une manière indépendante. Un acteur étranger à l'action remplissait l'emploi de Moniteur ; il entrait sur le théâtre sans aucune autre raison que son bon plaisir, s'avançait jusqu'au bord (2) et annonçait dans des termes qu'il choisissait lui-même, les changements de scène et les nouveaux personnages qui allaient se produire. Un autre, plus antipathique encore à la nature du Drame, intervenait aussi de son chef dans la pièce, et lui servait de complément (3) : il suppléait aux défectuosités du dialogue et racontait au public, parlant à sa personne, les événements laissés dans l'ombre, qu'il lui importait de connaître.

La poésie indienne se distingue entre toutes par la grandeur des conceptions et l'éclat des images; mais on y chercherait en vain le sentiment de la réalité, l'intelligence de la vie et le sens de l'histoire : c'est, si nous osions nous servir de termes assez mal sonnants hors de l'école, un étrange amalgame de l'absolu et du fini, où les faits sont absorbés par les idées, et où les idées elles-mêmes s'évanouissent quand on veut les saisir. Autant par sa nature philosophante que par ses tendances au mysticisme et ses habitudes descriptives, le drame véritable lui était inter-

(1) Il y en a un exemple dans *Mâlavikâgnimitra,* p. 30, trad. allemande de M. Weber, et dans le *Viddha sâlabhândjika;* dans le *Théâtre indien,* t. II, p. 319.

(2) On l'appelait *Praveçaka,* et son nom signifiait Celui qui entre en avançant : de *Pra,* le Pro des Latins, *Viç,* Entrer, et *Ka,* la particule suffixe indiquant un agent.

(3) En sanscrit, *Viçkambhaka,* l'Interprète, littéralement Celui qui entre pour expliquer : de *Viç,* Entrer, *Kambh,* Expliquer, et *Ka,* la particule suffixe de l'action.

dit ; elle ne pouvait, sans s'abjurer elle-même, suivre pas à pas de vrais personnages, marchant à un but positif dans leur indépendance et dans leur force, et l'entraînant avec eux en avant par la voie de terre. S'ils avaient méconnu à ce point les conditions de leur génie, les plus grands poëtes n'auraient produit que des avortements. La matière première leur manquait : l'Homme n'est pas dans l'Inde une intelligence individuelle servie par des organes, mais une particule de la divinité, associée étroitement à un corps et limitée par ses sens. On était d'ailleurs trop indifférent aux questions de temps pour chercher sérieusement à donner sur le théâtre un caractère actuel à des événements passés : on les racontait plutôt qu'on ne les représentait. Le Drame conservait l'esprit épique, et pour obvier aux malhabiletés et à l'insuffisance de la mise en scène, on l'encadrait dans une de ces traditions populaires dont les moindres détails étaient connus depuis l'enfance (1). Mais dans ce pays de la métaphysique et du rêve, les traditions n'étaient pas de simples histoires : le peuple s'éprenait d'idées purement religieuses et leur donnait une base quelconque dans le passé, ou transformait les événements dont il avait gardé le souvenir et en faisait des mythes. Pour la foule, le Drame n'était donc qu'un spectacle sensuel qui poussait à la peau, et les plus intelligents, ceux-là qui savaient briser l'enveloppe et saisir le fond des choses, ne voyaient dans les différents personnages que des mannequins qui s'agitaient au bout d'un fil. Coordonnés ensemble comme les mots d'une phrase pour exprimer une idée, ils n'avaient ni indépendance ni existence à part ; le plus en saillie, le Héros lui-même n'était pas quelqu'un, c'était quelque

(1) Ainsi, le *Mahâ vîra tcharitra*, le *Hanoumân nâtaka* et l'*Anargha Râghava* sont tirés du *Râmâyana* ; le *Pratchanda Pândava*, le *Véni sanhâra* et l'*Yayâti tcharitra*, du *Mahâbhârata* ; le *Pradyoumna vidjaya*, du *Harivamça*, et le *Srîdâma tcharitra*, du *Bhâgavata*.

chose. Dans cet idéalisme forcené, les sujets le plus historiques se détachaient de la terre et n'apparaissaient plus qu'avec des formes fantastiques, comme ces vapeurs indécises à peine colorées par les clartés blanchâtres de la lune. La nature de la langue, la savante organisation de sa grammaire, sa facilité à composer des mots, à nuancer et à raffiner l'expression, se prêtaient surtout aux subtilités de la pensée et à ces descriptions kaléidoscopiques où la couleur bariole la couleur, et le substantif disparaît sous une double couche d'adjectifs et d'adverbes. Le trait pur et précis, la saillie des contours, l'expression nette et carrée des idées, le cri naïf du sentiment, la parole stridente qui frappe à la joue, la phrase brisée qui va, revient, interroge et répond, n'étaient point dans ses habitudes ni peut-être dans ses moyens. Cette langue toute littéraire se fut bientôt altérée dans la bouche des gens illettrés, et il s'en forma une autre plus vive, plus leste, allant plus droit au fait, beaucoup plus propre au Drame; mais en dehors de la société officielle des Brahmanes, il n'y avait que des Bouddhistes dont l'intelligence se fermait systématiquement à tous les plaisirs (1), et des Parias, avilis et grossiers, qui n'appréciaient en fait de littérature que des parades obscènes suffisamment crues pour être comprises sans effort (2). Tel fut donc jusqu'à la fin le Drame indien : resplendissant de couleur, ruisselant de lumière, plus grand que nature et plus poétique que la vie. Mais sa couleur a l'éclat monotone et papillotant du ver-

(1) Le Bouddhiste diffère du sectateur de Brahma en ce qu'il ne reçonnaît pas d'Esprit universel dont l'âme humaine soit sortie et où elle retourne s'absorber; mais il s'accorde avec lui sur la négation de la personnalité, sur le détachement complet des intérêts de ce monde, et professe encore plus rigoureusement ces deux croyances : le sentiment religieux, si puissant en Orient, veut regagner sur la pratique tout ce qu'il a perdu du côté de la théorie.

(2) Elles ajoutaient encore à l'obscénité des *Ouparoûpakas*, farces grossières dont nous possédons un échantillon dans le *Dhoûrtasamâgama* (La Conjonction des Vauriens), publié dans l'*Anthologia sanscritica*, de M. Lassen : voy. sa Préface et le *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1839, n° LXVIII, p. 672. D'autres farces d'un genre un peu moins bas rappellent nos Monologues du moyen âge (*Vîthî*), les Atellanes romaines (*Dasa roûpaka*) et ces Dialogues satiriques, si hardis, qui, pendant les gaietés et les licences du carnaval, ne respectaient jadis, surtout en Italie, aucune supériorité sociale (*Prahasana*).

nis ; sa lumière phosphorescente et plate n'a ni les tons chauds ni les ombres de celle qui nous vient du soleil ; sa poésie ne sait où poser les pieds et flotte dans le vague, inconsistante et disproportionnée comme un rêve. La grandeur de ses personnages manque de profondeur et de perspective ; rien de vivant ne bat sous leurs habits de pourpre et d'outremer ; lorsqu'ils se meuvent, c'est la main d'un entrepreneur de spectacle qui les pousse, et ils glissent en avant sans laisser sur le sol l'empreinte de leurs pas. Le dénoûment ne conclut rien, et la pièce finit quand on tire le rideau. Ce n'est pas encore le Drame de la poésie, c'est celui d'une lanterne magique.

LIVRE IV

COMÉDIE GRECQUE

CHAPITRE I

Danses mimiques.

Toutes les anciennes histoires du théâtre grec ont péri depuis des siècles (1) ; la Poétique d'Aristote elle-même ne nous est parvenue que bien mutilée, et des cent cinquante-deux poëtes comiques dont le nom s'est trouvé cité (2) par des écrivains peu soucieux pour la plupart des aventures et des mérites du Drame, il n'y en a qu'un seul dont nous possédions encore quelques pièces entières. Le dernier mot et, à certains égards, l'expression la plus complète de la Comédie d'Athènes, Ménandre et toute son École, ne nous sont plus connus que par les traductions systématiquement infidèles des Romains, et une grossière

(1) Le roi Juba avait composé un Ἱστορία θεατρικὴ ; Nestor, un Θεατρικὰ ὑπομνήματα ; Antiochus, d'Alexandrie, un Περὶ τῶν ἐν τῇ μέσῃ κωμῳδίᾳ κωμῳδουμένων ποιητῶν, et Ératosthène, un Περὶ ἀρχαίας κωμῳδίας, selon Harpocration, s. v. Μεταλλεῖς ; Περὶ κωμῳδίας, selon Pollux, l. x, par. 14, et Athénée, l. xi, p. 501 D, et Περὶ κωμῳδιῶν, selon le Scoliaste *ad Ranas Aristoph.*, v. 1026 : voy. Bernhardy, *Eratosthenica,* p. 203-237. Nous citerons entre beaucoup d'ouvrages où se trouvaient sans doute de précieux renseignements, deux traités d'Aristote, un de Sophocle, un de Théophraste, un de Chamailéon, un de Carystius de Pergame, un de Hérodicus, et il est au moins probable que Denys d'Halicarnasse et Rufus s'étaient occupés du théâtre dans leurs Histoires de la musique.

(2) C'est le nombre que donne Meineke dans son *Historia comicorum graecorum*, et, sauf Maison et Tolynus, il ne cite aucun des poëtes de la Comédie dorienne.

imitation, ignorée jusqu'à nos jours et fort récusable, de Démétrius Moschus (1). Dans des compositions encore si libres, où l'amusement du public, souvent même le propre plaisir du poëte était la seule loi généralement admise, la nature du sujet, le caprice du moment, les tendances individuelles de chacun variaient sans cesse l'inspiration et modifiaient profondément la forme. Pour reconnaître avec quelque certitude et éliminer toutes ces efflorescences éphémères, il faudrait comparer ensemble, la loupe à la main, les œuvres de plusieurs auteurs. C'est alors seulement qu'il serait possible de distinguer les caractères essentiels de la Comédie, des hasards particuliers à chaque pièce et des excentricités personnelles, de l'originalité des poëtes. Il semble donc, au premier abord, qu'il y ait au moins bien de la témérité à vouloir suivre dans ses évolutions et comprendre dans ses détails un genre si divers, si mobile et si maltraité par le temps. Mais l'esprit du peuple grec était vraiment autochthone : c'était l'esprit de son terroir, de son soleil et de sa race. Sans croire aucunement, ainsi qu'un célèbre archéologue, que la Comédie ne pût être inventée qu'en Grèce (2), nous tenons pour certain qu'elle n'y fut apportée toute faite par personne, pas même par ce personnage mythique qu'on appelle Orphée (3). C'est une manifestation originale, un développement intérieur du génie grec, et les jugements des Anciens sont assez motivés; leurs anecdotes, assez nombreuses; les pièces d'Aristophane, assez significatives, et celles de Térence, assez transparentes, pour permettre de remonter à son origine, d'apprécier son caractère général et de restituer les grandes lignes de son histoire.

(1) *Neaira*, publiée à Athènes, en 1847, par Andréas Mustoxydis, et réimprimée à Hanovre, en 1859, par M. Ellissen. Deux pièces anciennes étaient intitulées Νἑαιρα : l'une, par Timoclès, et l'autre, par Philémon.

(2) Otfried Müller, *Geschichte der griechischen Literatur*, t. II, p. 25, 2e édition.

(3) C'est l'origine que lui assignait Victor Faustus dans son petit traité *De Comoedia*.

Un peuple d'une beauté si parfaite qu'il put, sans trop d'impiété, se faire des dieux à son image, devait se plaire aux exercices du corps, surtout à ceux qui demandaient de la grâce. La grâce n'est pas seulement, comme l'a dit un poëte, le mouvement de la beauté, c'en est le développement naturel. Aussi, même en leurs gestes les plus irréfléchis et les plus passionnés, les Grecs gardaient-ils de la mesure et des poses de statue antique. Leur plus simple démarche devenait une sorte de danse contenue qui n'avait pour se compléter qu'à s'animer et à s'accentuer davantage. Si pétulante qu'elle fût, la danse n'était jamais pour eux un besoin fiévreux de vivre plus vite, mais une satisfaction d'artistes amoureux de la forme et une jouissance de leur intelligence (1) ; ils l'aimaient instinctivement, comme on aime à chanter sans avoir appris la musique (2), et dans leur habitude de tout mettre, même leurs vices, en commun avec les dieux, ils supposaient que la danse était aussi un des plaisirs de l'Olympe les plus appréciés (3). Dans ce pays avantagé de la Nature, où la réalité n'avait pour devenir l'idéal, qu'à se laisser voir sans voiles, la civilisation semblait l'œuvre des Muses ; la

(1) Son union intime avec la poésie en faisait attribuer l'invention à Bacchus (Tibulle, *Elegiarum* l. I, él. VII, v. 37), et on la croyait associée par des liens naturels à la musique :

Agricola assiduo primum satiatus aratro
cantavit certo rustica verba pede ;
Ibidem, l. II, él. I, v. 15.

(2) Les banquets d'apparat étaient souvent terminés par des danses, même militaires, où l'on mettait assez d'action pour que les spectateurs en fussent effrayés : voy. Xénophon, *Symposion*, ch. II, par. 2, et ch. IX, par. 6 (*Opera*, p. 678, édit. Didot), et Plutarque, *Quaestionum convivalium* l. VII, quest. 8 ; *Opera moralia*, p. 868, éd. Didot. Les peintures des vases représentent trop souvent des danses pour que nous en citions aucun en particulier.

(3) Non-seulement Bacchus (Aristophane, *Ranae*, v. 402, 1213, etc.), mais Jupiter (Eumélus, dans Athénée, l. I, p. 22 C), Junon (Aristophane, *Thesmophoriazusae*, v. 975), Diane (Virgile, *Aeneidos* l. I, v. 498) et Vénus (Horace, *Odarum* l. I, od. IV, v. 5) se plaisaient à danser. Sur un vase de Florence, décrit par Visconti dans son *Museo Pio-Clementino*, Minerve accompagne sur la flûte une danse armée des Dioscures (voy. le Scoliaste de Pindare, *Pythia II*, v. 137, et *Thesmophoriazusae*, v. 1136), et un marbre antique du Cabinet des Médailles, publié par M. Gerhard, *Denkmäler, Forschungen und Berichte*, 1857, pl. XCIX, représente la triple Hécate, autour de laquelle Déméter, Cora, Artémis et un Satyre exécutent une danse. Aussi Apulée disait-il : Aegyptia numina ferme plangoribus, Graeca plerumque choreis (gaudent) ; *De deo Socratis*, ch. XIV. Voy. aussi Aristophane, *Aves*, v. 217.

poésie était passée religion de l'État, avec toutes ses métaphores et ses périphrases, et l'on cultivait la danse par ordre supérieur, comme un moyen d'éducation. On lui demandait de développer la grâce et de fortifier les muscles, de former à la fois l'homme et le citoyen et de le rendre plus digne de combattre pour sa patrie (1). La place publique de Sparte se nommait le Chœur (2), et même en cette ville si dédaigneuse des beaux-arts, les exercices du gymnase se terminaient par des danses au son de la flûte (3), que, pour en mieux marquer le caractère, on exécutait quelquefois sur un vrai théâtre (4). Incessamment pratiquée et rapprochée du culte des dieux, la danse régularisa la grâce, perfectionna de plus en plus ses mouvements et devint un art : elle sut même, sans le concours de la musique, exprimer les passions, imiter les mœurs et reproduire le passé (5). Un poëte vraiment religieux, malgré la frivolité apparente de la religion, Pindare, croyait honorer le dieu de la poésie en l'appelant le *Danseur* (6), et le même mot désignait également des Danseurs et des Comédiens (7). Chez un peuple, d'un sentiment poétique

(1) Socrate disait selon Athénée, l. xiv, p. 628 F :

> Οἳ δὲ χοροῖς κάλλιστα θεοὺς τιμῶσιν ἄριστοι
> Ἐν πολέμῳ.

(2) Pausanias, l. III, ch. ii, par. 7 : Le lieu où l'on danse; voy. *Iliadis* l. xviii, v. 590, et *Odysseae* l. viii, v. 260.

(3) Lucien, *De Saltatione*, par. x. La danse gymnopédique avait un caractère religieux et par conséquent des intentions mimiques puisque elle était consacrée à Apollon, à Artémis et à Latone ; Pausanias, l. III, ch. xi, par. 7. Elle était même commémorative : on y célébrait les guerriers qui avaient payé de leur vie la victoire de Thyréa, et l'Exarque y portait la couronne thyréatique ; Athénée, l. xv, p. 678 B. Aristophane a même parlé, comme d'une chose constante, de l'amour des Spartiates pour la danse ; *Lysistrata*, v. 1305-7.

(4) Cela nous semble résulter d'un passage d'Athénée, l. xiv, p. 631 C, et le théâtre bâti en pierres blanches dont parle Pausanias, l. III, ch. xiv, par. 1, donne à cette conjecture une grande vraisemblance.

(5) Aristote, *Poetica*, ch. i, par. 5. Aussi, selon Plutarque, *De anima*, par. viii, on danse avec les mains, et Platon assimilait la danse à la pantomime ; *De legibus*, l. vii ; *Opera*, t. II, p. 395. Naguère encore une danse populaire, appelée l'*Arnaoute*, représentait une des batailles d'Alexandre. L'orchestre chantait en s'accompagnant sur la lyre une chanson commençant ainsi :

> Ποὺ ἰν ὁ Ἀλέξανδρος ὁ Μακέδονίς, που όρισεν τὶν ὀκουμένιν ἰλὶν·

dans Guys, *Voyage littéraire de la Grèce*, t. I, p. 207.

(6) Athénée, l. i, p. 22 B.

(7) Voy. Plutarque, *Agesilas*, ch. xxi, par. 5 ; *Vitae*, p. 724, éd. Didot, et ci-dessus, p. 69, note 2. On appelait même les poëtes tragiques et comiques, Ὀρχησταί, Danseurs (voy. Athénée, l. i, p. 22 A), et Μέλπομαι, la racine de Melpomène, signifiait à la fois Chanter, et Danser au son des instruments.

si délicat et si pur, la danse ne pouvait représenter uniquement des scènes triviales et grossières : l'allure vacillante, le corps affaissé et la tête pendante, d'un ivrogne (1) ; les airs effrayés et la marche embarrassée d'un voleur de fruits (2), ou l'amour éhonté de quelque dieu des bois pour une nymphe épouvantée (3). Elle eut des visées plus hautes, étendit son personnel et son cadre, anoblit ses sujets, et, avec l'imagination publique pour complice, devint un spectacle historique. Ainsi la danse trouvée par Thésée dans l'enthousiasme de sa victoire sur le Minotaure, reproduisait par de nombreuses évolutions tous les entrelacements du labyrinthe dont il s'était si heureusement échappé (4). Souvent, sans doute, la cadence et la grâce empiétaient beaucoup trop sur l'action, et pour les spectateurs qui n'étaient pas dans la confidence, l'idée s'effaçait ou même disparaissait au milieu des gestes et des figures qui devaient la mettre en lumière. La disposition du Chœur, ses mouvements circulaires à droite et à gauche, ses pauses devant l'autel et la constante régularité de ses passes avaient certainement un sens et une raison, au moins liturgique, et cependant, quelques années après, les contemporains de Sophocle ne le comprenaient déjà plus (5). En un pays aussi sensible à l'harmonie et à la grâce, un tel oubli était inévitable ; en dépit du livret, on y dansait surtout pour son plaisir et pour les yeux des autres. La danse représentée sur le bouclier d'Achille se rattachait sans doute à

(1) Selon la conjecture fort plausible d'un célèbre érudit, l'ivresse des Ilotes que l'on donnait en spectacle aux jeunes Spartiates n'était qu'une pantomime plus ou moins dansée ; Otfried Müller, *Die Dorier*, t. II, p. 345.

(2) Athénée, l. XIV, p. 621 D : voy. aussi Pollux, l. IV, ch. XIV, par. 105.

(3) Nous citerons comme exemple la description qu'en donne le roman attribué à Longus : Daphnis et Chloé incontinent se levèrent et dansèrent le conte de Lamon. Daphnis contrefaisoit le dieu Pan ; Chloé, la belle Syringe ; il lui faisoit sa requête, et elle s'en rioit ; elle s'enfuyoit, lui la poursuivant, courant sur le bout des orteils pour mieux contrefaire les pieds de bouc ; elle feignoit d'être lasse et de ne pouvoir plus courir, et au lieu des roseaux s'alloit cacher dans les bois ; l. II, p. 93, trad. de Courier.

(4) Plutarque, *Theseus*, ch. XXI, par. I (*Vitae*, p. 10, éd. Didot) ; Callimaque, *Hymnus in Delium*, v. 312 ; Pollux, l. IV, par. 101, et Eustathius, *ad Iliadis* l. XVIII, v. 590.

(5) C'était sans doute le sujet du livre sur le Chœur que Sophocle avait composé.

un événement historique, puisque c'était le chant d'un poëte qui en marquait la mesure (1), et les Homérides eux-mêmes tenaient le sujet pour si indifférent qu'ils ont dédaigné d'en instruire leur auditoire. Mais il y avait de grands événements, chers à la population de toute une ville, dont elle célébrait pompeusement l'anniversaire. La danse perdait alors son caractère personnel et ses grâces de fantaisie; elle entrait dans le programme de la fête, s'associait complétement à sa pensée et participait de plus en plus de ces pantomimes nationales avec accompagnement de coups de fusil, dont le premier mérite est d'être facilement comprises. On dansait les aventures des Dioscures (2) et la folie d'Ajax (3), le jugement de Pâris (4) et la mort d'Hector (5) : toute l'histoire était successivement mise en ballet et reproduite au vif pour l'édification publique et la plus grande glorification du patriotisme de chacun (6).

Dans une religion si exclusivement esthétique, les solennités ne pouvaient être que des commémorations et des spectacles. On y célébrait, non l'essence des dieux et leur puissance virtuelle, toutes choses beaucoup trop métaphysiques, mais leurs manifestations réelles et les bienfaits que, dans leur passage à travers l'histoire, ils avaient laissé tomber sur les hommes. L'objet capital du culte était d'intéresser les sens et de plaire aux fidèles : il n'y avait au fond d'autre dévotion que le sentiment du Beau et d'autre propagande effective que la séduction

(1) Μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδὸς
φορμίζων·
Iliadis l. XVIII, v. 604.

Et cela se retrouve littéralement dans des vers qu'à la vérité on regarde comme interpolés, *Odysseae* l. IV, v. 17.

(2) Athénée, l. IV, par. 84; Cicéron, *De natura Deorum,* l. I, ch. 43.

(3) Lucien, *De Saltatione*, par. LXXXIII; Strabon, l. X, p. 470; K. Hermann, *Die Feste von Hellas*, t. I, p. 131.

(4) Apulée, *Metamorphoseon* l. X.

(5) *Anthologia graeca*, l. IV, ép. 45.

(6) Ausone disait dans une églogue traduite du grec :

Tantalidae Pelopi moestum dicat Elis honorem;
Archemori Nemeaea colunt quinquennia Thebae;
Isthmia defuncto celebrata Palaemone notum;
Pythia placando Delphi statuere draconi.

Nous ajouterons seulement que, tous les ans à Sicyone, on honorait par des danses tragiques les malheurs d'Adraste; Hérodote, l. V, ch. LXVII, p. 259, éd. Didot.

du plaisir. Lors donc qu'à des titres divers la danse n'eût pas été dans toute l'Antiquité un accessoire obligé du culte (1), elle s'y fût introduite en Grèce (2) et eût mis le plus agréablement possible les croyances en scène. Parfois même elle formait, non plus seulement un des principaux attraits, mais la substance, la partie vraiment sacramentelle de la fête, et la liturgie prenait une forme assez dramatique pour que les prêtres abandonnassent le premier plan aux pantomimes. Le mariage de Jupiter avec Junon était représenté, à Samos (3) et à Athènes (4), et l'on dansait encore, dans les derniers temps du paganisme, les travaux et la fureur d'Hercule (5). Quand revenait la fête de Cérès, les Athéniennes n'auraient pas cru la célébrer assez dévotement si elles n'avaient point mimé à grand spectacle ses enseignements et montré les bienfaits de l'agriculture (6). La mort d'Adonis (7) et celle d'Hyacinthe (8) ramenaient chaque année un deuil national, et la douleur anonyme des pleureuses ne semblait pas suffisante. Pour la rendre plus légitime et plus réelle, on reproduisait à nouveau ces deux déplorables tragédies avec toutes leurs circonstances (9). Le Drame n'avait pas même

(1) Sane ut in religionibus saltaretur, haec ratio sit, quod nullam majores nostri partem corporis esse voluerunt, quae non sentiret religionem; Servius, ad Virgilium, *Ecl.* v, v.73 : voy. Rentzius, *De Judaeorum veterum saltationibus religiosis*, Leipzick, 1738. Nous citerons entre beaucoup d'autres exemples la *Lysistrata*, v. 1777; Lucien, *De Saltatione*, par. xxii; Plutarque, *Quaestionum convivalium* l. IX, quest. xv, ch. 2 (*Moralia*, p. 913); Pollux, l. iv, par. 104, et Hésychius, s. v. Δίωγμα et Χαλκιδικὸν δίωγμα.

(2) Lucien, *De Saltatione*, par. xvi. Ἐξορχεῖσθαι, Révéler les mystères sacrés, signifiait même littéralement Danser hors du temple.

(3) Athénée, l. xii, p. 526; Diodore, l. V, ch. lxxii; t. I, p. 299.

(4) On l'appelait ἱερὸς γάμος : voyez Varron, dans Lactance, l. i, ch. 17, et saint Augustin, *De civitate Dei*, l. vi, ch. 7.

(5) Saint Jérôme, *Epistola ad Marcellam*; Macrobe, *Saturnaliorum* l. ii, ch. 7, et Suétone, *Nero*, ch. xxi.

(6) Voy. la dissertation de La Porte du Theil sur les Thesmophories, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XXXIX, p. 203-236. On imitait aussi la vie de Cérès dans ses fêtes en Sicile; Diodore, l. v, ch. 4; t. I, p. 256.

(7) La représentation avait même pris du temps d'Aristophane une forme toute dramatique, comme le prouvent les trois vers des *Bouviers*, de Cratinus, qui nous ont été conservés par Athénée; l. xiv, p. 638 D.

(8) Pausanias, l. III, ch. xix, par. 3 et 4; Athénée, l. iv, p. 139 E, et Manso, *Sparta*, t. I, p. 203 et suivantes.

(9) On célébrait aussi tous les ans la mort de Daphné, selon une épigramme de l'*Anthologie*, l. ii, ép. 38, traduite par Ausone, ép. lxxxiv, et les fêtes Carnéennes étaient une expiation de la mort de Carneios ou Carnès, un prêtre d'Apollon; Pausanias,

toujours besoin de se cacher derrière un sujet en rapport avec la solennité du jour : on lui reconnaissait à Delphes une valeur absolue, et il célébrait le Dieu par lui-même, ainsi qu'aurait pu le faire une hymne toute pleine de ses louanges. Le premier jour, un beau jeune homme à l'image d'Apollon, vêtu comme lui d'une tunique splendide, chantait sur une cithare semblable à la sienne, sa victoire sur le Python (1), et on la représentait avec toute la réalité possible (2); mais le lendemain et le jour suivant on dansait le rappel à la vie de Sémélé et le suicide de Charila (3), deux histoires étrangères au dieu de la fête, qui ne pouvaient l'honorer que par l'intérêt dramatique de la danse. Il arrivait même, et à une époque encore bien reculée, que les ballets liturgiques sortaient du vague auquel la pantomime est condamnée par sa nature : on y associait un chœur dont le chant suivait le sujet pas à pas et en expliquait successivement tous les tableaux (4).

Si complets en apparence que fussent jamais ces drames de sacristie, ils manquaient d'un élément indispensable à toutes les œuvres d'art; ils n'étaient pas libres. Au lieu de rester leur but à eux-mêmes et d'y marcher de leur propre pas, dans toute leur force, ils n'étaient qu'un appendice du culte, quelquefois même une simple cérémonie. Comme inspiration et comme

l. III, ch. XIII, par. 3; Athénée, l. XIV, p. 141 E; *Etymologicum magnum*, s. v. Ἀλήτης.

(1) Photius, *Bibliotheca*, p. 985. On l'appelait *Stepterium*, et comme l'a reconnu Thiersch, *Pindar*. t. I, p. 60, Apollon y figurait en personne, ainsi que dans les fêtes de Délos; Virgile, *Aeneidos* l. IV, v. 144.

(2) *Hymnus in Apollinem*, v. 160 et suivants; Pausanias, l. X, ch. 7; Plutarque, *De defectu oraculorum*, ch. XIV (*Moralia*, p. 509); Strabon, l. IX, p. 421; Pollux, l. IV, par. 84 : voy. Scaliger, *De comoedia et tragoedia*, ch. XIX; dans Gronovius, *Thesaurus*, t. VIII, col. 1543.

(3) Plutarque, *Quaestiones graecae*, ch. XII; *Moralia*, p. 362. C'était encore une commémoration expiatoire: Charila avait été frappée au visage par un roi à qui elle demandait l'aumône, et s'était tuée pour échapper à l'humiliation et à la faim.

(4) Ce chœur avait même un nom particulier, *Hyporchema* (voyez Athénée, l. I, p. 15 D), et la musique y jouait un rôle assez important pour que Plutarque nous ait conservé le nom de Philammon, l'auteur de la musique d'un hyporchema où l'on représentait les couches de Latone; *De Musica*, par. III; *Moralia*, p. 1384, éd. Didot. Cette association de la danse avec des chants alternés se trouvait encore en Grèce à la fin du siècle dernier, selon Guys, *Voyage littéraire de la Grèce*, t. I, p. 189, éd. de 1776.

pensée, ils n'existaient pas, et leur forme elle-même leur était imposée par les traditions du temple. Heureusement ils trouvèrent à côté de la religion officielle un autre théâtre moins exclusif, moins hostile à l'indépendance de l'Art, et lui laissant, sinon son initiative complète, au moins toute la liberté de ses mouvements. Partout où les prêtres, favorisés par les circonstances, sont parvenus à constituer une caste, ils ont tenu à prouver qu'ils formaient réellement un ordre intermédiaire entre le ciel et la terre, et voulu légitimer leur prééminence au moins par des devoirs particuliers, des pratiques spéciales et des vérités qui leur appartinssent en propre. Mais lors même que l'esprit de prosélytisme leur eût manqué, et les intelligences vraiment convaincues en sont toujours travaillées, une politique habile leur eût fait enseigner quelques-unes de ces doctrines réservées aux plus capables de les comprendre ; elle eût, à certain jour, entr'ouvert le sanctuaire et environné une communication discrète de formes solennelles qui en rehaussaient encore l'importance. Cet enseignement mystérieux, sorti de la civilisation de l'Orient comme son complément et sa conséquence, lui était trop inhérent pour ne pas être porté de ville en ville avec ses idées (1). Mais les institutions les plus respectées changent de caractère quand on les dépayse : ce ne fut plus en Grèce une grave initiation à des doctrines austères; il n'y avait ni caste sacerdotale intéressée à la conservation du passé et à la perpétuité des rites, ni dévots néophytes, purifiés par de véritables épreuves et ne cherchant dans la vérité que la vérité elle-même. L'idée-mère du polythéisme grec avait disparu, étouffée sous les mythes qui voulaient la rendre plus sensible, et, en inscrivant successivement en tête de son symbole les croyances et les

(1) On en attribuait l'origine à Bacchus, à Cadmus, et surtout à Orphée : Euripide, *Rhesus*, v. 943-4, et Aristophane, *Ranae*, v. 1032, exprimaient l'opinion populaire d'Athènes.

superstitions particulières de chaque bourgade, la religion avait bien perdu de vue les vérités absolues, son premier principe et sa cause. Dans les Mystères qu'établirent çà et là des prêtres d'occasion, sans aucun intérêt à maintenir des traditions que souvent même ils connaissaient mal, rien ne protégeait l'idée primitive, et l'esprit d'innovation, si actif chez les Grecs, la fantaisie, plus active encore, ne tardèrent pas à y pénétrer et à les envahir. La forme acquit une influence de plus en plus dominante; on voulait ébranler l'imagination, étonner les yeux, charmer les oreilles. Ce fut désormais un spectacle que les amateurs y venaient chercher, bien plutôt que des idées religieuses; l'initiation n'aboutissait, en réalité, qu'à une distraction de quelques heures et à la satisfaction d'une curiosité puérile. Les Mystères d'Éleusis étaient seuls, et depuis un temps immémorial, une institution de l'État : la loi veillait à la porte et ordonnait de les respecter, sous peine de mort. Ils avaient donc, selon toute apparence, conservé fidèlement l'idée qu'une religion spiritualiste y avait déposée, et faisaient de la politique sans le savoir; ils concouraient au but que se proposait le gouvernement de la République : le bonheur des citoyens dans ce monde en apaisant les terreurs qu'inspiraient celui d'outre-tombe et ses incertitudes (1). Le problème capital de la destinée humaine (2), l'explication des infortunes qui révoltent la conscience publique (3), et la raison dernière de la vie (4) trouvaient la philoso-

(1) Μόνοις γὰρ ἡμῖν ἥλιος
καὶ φέγγος ἱλαρόν ἐστιν,
ὅσοι μεμυήμεθα·

Aristophane, *Ranae*, v. 454.

(2) Heureux celui qui descend sous la terre creuse après avoir vu ces choses; car il sait quel est le but de la vie et connaît le royaume que donne Jupiter ; Pindare, *Fragment ; Opera*, t. III, p. 128, éd. de Heyne. Voy. le fragment de Sophocle, cité par Plutarque, *De audiendis poetis*, par. IV; Aristophane, *Ranae*, *l. l.*, et G. Hermann, *Orphei fragmenta*, 409.

(3) Ex quibus humanae vitae erroribus et aerumnis fit, ut interdum veteres illi vates sive in sacris initiisque tradendis divinae mentis interpretes, qui nos ob antiqua scelera in vita superiore poenarum luendarum causa natos esse dixerunt, aliquid vidisse videntur; Cicéron, *Fragm. incert.*; dans saint Augustin, *Contra Julium Pelagianum*, l. V; *Opera*, t. X, col. 623 : voy. aussi Diodore, l. V, ch. XLIX, par. 6; t. I, p. 286.

(4) Au fragment de Sophocle que nous indiquions dans l'avant-dernière note, et à celui de Pindare, que nous avons traduit (d'après

phie du temps silencieuse et impatiente, et les grands Mystères soulevaient un coin du voile. Des écrivains dignes de toute confiance l'ont attesté, quelques-uns même à leurs risques et périls, et il suffisait, pour en être sûr, de connaître l'esprit épicurien et pratique de la Société athénienne et d'apprécier sa curiosité d'intelligence.

Pour se maintenir pendant des siècles à la tête de la civilisation, les Mystères d'Éleusis ne devaient pas cependant combler seulement les lacunes de l'instruction publique : des vérités réduites à leur plus simple expression, et communiquées doctoralement comme des théorèmes, auraient été bientôt délaissées aux écoliers qui avaient l'amour des mathématiques. Il fallait les mettre habilement en scène, attirer le public par des parades extérieures (1), et satisfaire ses goûts artistiques par la pompe du spectacle. Si philosophique et si élevé qu'il fût, cet enseignement religieux ne pouvait donc se produire utilement que par des symboles (2) : les initiés étaient à la lettre des *voyants* (3). La danse, la pantomime en faisaient le fond (4);

saint Clément d'Alexandrie, *Stromata*, l. III, p. 518, éd. de Potter), nous ajouterons le passage de Diodore, publié dans les *Excerpta vaticana*, et restitué par O. Müller, dans Ersch et Gruber, *Encyclopädie*, s. v. ELEUSINIEN, p. 283, note 4; *Hymnus in Cererem*, v. 482; Isocrate, *Panegyrica*, VI, ch. 59; Cicéron, *De legibus*, l. II, ch. XIV, par. 36, et Apulée, *Metamorphoseon* l. XI, p. 270, éd. des Deux-Ponts. Voy. Gesner, *Prolusio qua ostenditur dogma de perenni animarum natura per Eleusinia propagatum esse Mysteria.*

(1) Après de nombreuses lustrations sur le bord de la mer, les Mystes se rendaient processionnellement à Éleusis en parcourant toutes les grandes rues d'Athènes.

(2) Σύμβολα : c'est le mot de Sopater (*Distinctio quaestionum*; dans Walz, *Rhetores graeci*, t. VIII, p. 110), et de saint Clément d'Alexandrie (*Cohortatio*, p. 15, éd. de Potter), qui emploie dans le même sens σύνθημα ; *Ibidem*, p. 18. Ὅσα τε μυστικοῖς ἱεροῖς περικαλυπτόμενα καὶ τελεταῖς, disait également Plutarque, *De Iside et Osiride*, par. XXV; *Moralia*, p. 441.

(3) Ἐπόπτης : c'était un des surnoms de Jupiter qui voit tout. Une foule d'expressions indiquent un spectacle : Ἰδὼν ἐκεῖνα, dans Pindare, *l. l.*; ταῦτα δερχθέντες τέλη, dans Sophocle, *l. l.*; δρώμενα, dans Pausanias (l. V, ch. X; l. VIII, ch. XIV; l. X, ch. XXXI), et dans Plutarque (*De Iside et Osiride*, ch. LXVIII, et *De profectibus in virtute*, ch. X), qui se sert aussi de δεικνύμενα; *Ibidem*, et *Alcibiades*, ch. XXII. On trouve aussi ἱερὰ φάσματα, ὄψεις μυστικάς, ἀγάλματα (voy. Lobeck, *Aglaophamus*, p. 51-64), et même δρᾶμα ; saint Clément, *Cohortatio*, p. 9, éd. de Sylburg.

(4) Pausanias, *Attica*, ch. XXXVIII, par. 6; Aristophane, *Ranae*, v. 326 et 335; *Thesmophoriazusae*, v. 952-994 et 1179. Apulée, qui avait une connaissance particulière des Mystères, a dit dans un passage fort remarquable, quoiqu'il n'ait été que bien peu remarqué : Itidem pro regionibus et cetera in sacris differunt longa varietate : pompa-

mais l'art grec, pour la première fois, infidèle à son principe, ne cherchait point dans ces représentations à réaliser un idéal; il voulait contrefaire la réalité et tromper l'œil des spectateurs: c'était de l'art doublé de physique amusante et montrant la lanterne magique (1). Quand la poésie exhume quelque héros de l'histoire, elle condense sa vie, en fait l'âme et la cheville ouvrière de son temps et le grandit au détriment de tous les autres; à Éleusis, au contraire, chaque fait particulier devait représenter un ensemble de faits dont il sortît une loi: aussi le spectacle de chaque jour se composait-il de plusieurs tableaux entièrement différents (2), et la plupart étaient changés tous les ans (3). L'objet principal de l'initiation était la réhabilitation de la Providence: habituellement, sinon toujours, les Mystes, plongés dans une obscurité effrayante, étaient transportés en imagination dans les enfers (4), et la vue des supplices réservés aux

rum agmina, Mysteriorum silentia, sacerdotum officia, sacrificantium obsequia; *De Deo Socratis*, ch. xiv.

(1) Nous n'acceptons pas cependant le sens matériel que M. Lenormant a donné dans les *Nouveaux Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XXIV, p. i, p. 373, à la phrase du *Phèdre*: Ὁλόκληρα δὲ καὶ ἁπλᾶ καὶ ἀτρεμῆ καὶ εὐδαίμονα φάσματα. Platon parle de l'époptie dont les âmes bienheureuses jouiront dans le ciel et l'oppose à celle d'Éleusis: *Des apparitions complètes* (et non des représentations fictives), *simples* (s'expliquant elles-mêmes sans la parole de l'Hiérophante), *immuables* (et non passagères) *et donnant le bonheur* (au lieu de le promettre).

(2) Lucien, *Alexander*, par. xxxviii.

(3) Voy. Cicéron, *Tusculanarum quaestionum* l. I, ch. xiii, par. 29. Non semel quaedam sacra traduntur: Eleusin servat quod ostendat revisentibus, disait Sénèque (*Naturalium quaestionum* l. vii, ch. 31) dans un passage qui n'est pas aussi positif que nous le voudrions; mais on a cru reconnaître des scènes d'initiation dans beaucoup de peintures (voy. entre autres Eggling, dans Gronovius, *Antiquitatum graecarum thesaurus*, t. VII, col. 57-74; Montfaucon, *Antiquité expliquée*, t. II, pl. 78; le *Catalogue du cabinet Durand*, p. 163 et suivantes; Christie, *Disquisitions upon the painted greek vases and their probable connexion with the Eleusinian and other Mysteries*), et les savants, qui ont poussé leurs recherches le plus avant, n'en doutent pas: voyez Lobeck, *Aglaophamus*, p. 133, et Petersen, *Der geheime Gottesdienst bei den Griechen*, p. 15 et suivantes.

(4) Lucius, qui avait été initié, dit dans le *Metamorphoseon* d'Apulée: Crede quae vera sunt. Accessi confinium mortis, et calcato Proserpinae limine, per omnia vectus elementa remeavi. Les poëtes confirment ce témoignage si positif:

Ecce procul ternas Hecate variata figuras
Exoritur;

Claudien, *De raptu Proserpinae*, l. i, v. 15.

..... visaeque canes ululare per umbram;
Virgile, *Aeneidos* l. vi, v. 257.

De là ces ténèbres, ces gémissements (voy. Hésychius, s. v. ἀγυρμός) et ces terreurs des initiés dont parle Proclus: Ὥσπερ ἐν ταῖς ἁγιωτάταις τελεταῖς πρὸ τῶν μυστικῶν θεαμάτων ἔκπληξις τῶν μυουμένων· *Platonis theologia*, l. iii, ch. 18.

grands criminels absolvait la justice divine de ses lenteurs. Sans une illusion au moins momentanée, ces fantasmagories n'eussent été que des puérilités indignes de préoccuper l'intelligence : il fallait impressionner assez vivement les spectateurs pour suspendre leur bon sens et leur persuader que la mise en scène était la vérité même, et le spectacle, une réalité. Dans ces conditions, les paroles étaient impossibles (1) : aucune n'aurait répondu à la gravité de la scène ni exprimé les souffrances surhumaines des condamnés. Une musique assez vague pour s'accorder également avec le sentiment de chacun et se mettre à l'unisson de toutes les imaginations, pouvait seule accompagner réellement les danses et compléter dignement la représentation. Quelquefois seulement le chant grave et accentué de l'Hiérophante se mêlait à l'action comme le Chœur de la tragédie antique (2); il racontait les scènes capitales, les expliquait et aidait les intelligences paresseuses ou distraites à conclure (3). Naguère encore, en Espagne, un prêtre en costume de chœur assistait aussi aux pantomimes qui représentaient, pendant la semaine sainte, la Passion dans les églises, et, quand il croyait son auditoire suffisamment préparé, prenait la parole et prêchait l'amour du Christ (4). A certains moments, des formules sacramentelles (5),

(1) Voy. Macrobe, *Saturnaliorum* l. I, ch. 7, et ci-dessus, p. 235, note 4.

(2) Philostrate nous apprend qu'un sophiste, qui remplissait dans sa vieillesse les fonctions d'Hiérophante, avait la voix moins belle qu'Héraclide, Tonginus et Glaucus, mais l'emportait sur la plupart de ses devanciers par la dignité extérieure et la majesté du geste; *De vitis sophistarum*, l. II, ch. 20. Dion Chrysostome, Disc. XII, p. 203, éd. de Morel, affirme que le sens caché des représentations (θεάματα) était exposé et expliqué par un expositeur (ἐξηγητὴς) et un interprète (ἑρμηνεύς) : voy. aussi Plutarque, *De defectu oraculorum*, ch. XXII, p. 514. Cependant toutes les scènes, même capitales, n'étaient certainement pas expliquées au moment de la représentation : ainsi nous savons par le prétendu Origène, *Philosophumena*, l. V, ch. VIII, p. 115, éd. de Miller, qu'on montrait en silence un épi de blé coupé, ἐν σιωπῇ τεθερισμένον στάχυν.

(3) On sait même que, sans doute pour faire mieux croire à un dépôt traditionnel de connaissances, les fonctions d'Hiérophante étaient héréditaires à Éleusis : voy. Bossler, *De gentibus et familiis Atticae sacerdotalibus*, Darmstadt, 1843, in-4°.

(4) Ces explications, plus ou moins sommaires, y étaient même données aux pantomimes jouées par des marionnettes, et, sans doute comme aux Mystères d'Éleusis, elles étaient quelquefois en vers : voy. Cervantès, *Don Quijote*, P. II, chap. 26.

(5) *L'épi blond est fauché* (par allusion à la mort prématurée d'Adonis); *La force surhumaine a créé le fort* (littéralement

d'autant plus saintes pour la foule qu'elles affectaient d'être plus obscures, étaient prononcées d'une voix imposante et semblaient aux moins intelligents la substance et la fin dernière de l'initiation (1). La forme dramatique était enfin complète; les décors localisaient la scène, les costumes caractérisaient les personnages et les figurants vivifiaient le théâtre ; mais ce n'était pas encore le Drame. La poésie n'y occupait qu'un rang bien secondaire ; elle jouait, à proprement parler, le rôle muet d'un accessoire, et il ne lui était pas permis d'améliorer sa position :

Infelix Theseus sedet, aeternumque sedebit.

Mais, autorisée par des précédents si révérés, l'imagination pouvait désormais évoquer les anciens héros, non plus comme les ombres silencieuses que montre l'histoire, mais en chair et en os, avec leurs mouvements propres et leur vie. Les représentations si longtemps futiles du passé avaient appris à se prendre au sérieux, à suivre un sujet jusqu'au dénoûment, et à conclure, non par un fait accidentel, mais par une idée poétique et une vérité morale. A ces nouveaux éléments, si nécessaires et jusqu'alors si inconnus, ne s'arrêta pas même l'influence des Mystères sur le développement du Drame ; il y eut, grâce à leurs initiations, un public curieux de spectacle, facile à émouvoir et ne marchandant pas à quiconque savait l'amuser les conditions de son plaisir (2).

la sublime Brimo a enfanté Brimeus). Nous avons surtout parlé des Mystères les plus célèbres et les mieux connus, de ceux d'Éleusis : nous admettrions volontiers avec Nägelsbach, *Nachhomerische Theologie*, p. 398 et suiv., qu'au moins dans la forme ils ne se proposaient pas tous le même enseignement.

(1) Il y a encore des Francs-maçons naïfs qui croient que l'on se réunit en Loge pour entendre prononcer une formule mystérieuse : *Mac Benac,* La chair quitte les os.

(2) Une preuve décisive, et jusqu'ici fort négligée, de l'influence des Mystères sur le développement de la Tragédie, c'est qu'Eschyle, son grand organisateur, donna aux acteurs des costumes qui se rapprochaient sensiblement de ceux des Hiérophantes et des Dadouques (Athénée, l. II, p. 21 E), et provoqua la grave accusation d'avoir révélé les Mystères; Aristote, *Ethica ad Nicomachum,* l. III, ch. I, par. 17.

CHAPITRE II

Les Dialogues bachiques.

Les peuples les plus graves de l'Antiquité sortaient de leurs habitudes, et s'abandonnaient à la joie quand leurs moissons, parvenues à la maturité, n'étaient plus exposées aux avaries des mauvais temps (1). Ils célébraient du fond du cœur le repos définitif de leurs fatigues (2), et les plus religieux remerciaient les dieux qui avaient protégé et béni leurs travaux. A cette époque de civilisation naïve, les fêtes étaient véritablement des jours de plaisir; on s'y livrait avec abandon au chant, à la danse, à toutes les manifestations bruyantes des âmes affranchies de leurs soucis habituels, où déborde le trop-plein de la vie. Plus éveillé, plus ingénieux et plus artiste qu'aucun autre, le peuple grec mettait plus d'imagination et de fougue dans ses divertissements. A la fin des vendanges surtout, la joie portait à la tête de tout le monde et poussait à des démonstrations souvent exorbitantes: c'était une des plus importantes récoltes du pays, et le plus pauvre la regardait comme une félicité publique. Les danses prenaient alors, particulièrement en Laconie, un caractère effréné (3) : elles reproduisaient toutes les opérations de la vendange (4), on y semblait cueillir encore le raisin, le fouler dans les pressoirs, remplir les tonneaux, et l'on imitait, souvent sans

(1) Voy. Isaïe, ch. xvi, v. 10, et Jérémie, ch. xxv, v. 30, et ch. xlviii, v. 33.

(2) Ἐγὼ δὲ πολέμου καὶ κακῶν ἀπαλλαγεὶς
ἄξω τὰ κατ' ἀγροὺς εἰσιὼν Διονύσια·

Aristophane, *Acharnenses*, v. 201.

Ἀθηναίοις δὲ ἡ μὲν παλαιὰ μοῦσα χοροὶ παιδῶν οὖσα καὶ ἀνδρῶν, γῆς ἐργάται κατὰ δήμους ἱστάμενοι, ἄρτι ἀμητοῦ καὶ ἀρότου κεκονιμένοι, ᾄσματα ᾄδοντες αὐτοσχέδια; Maxime de Tyr, diss. xxi, p. 215, éd. de Heinsius. Xénophon parle d'une Danse des récoltes, Καρπαία; *Anabasis*, l. VI, ch. 1 : voy. aussi Horace, *Epistolarum* l. II, ép. i, v. 139-144.

(3) Pollux les appelle δειμαλέαι, Effrayantes; l. iv, par. 104.

(4) Philostratus junior, *Imagines*, ch. x.

doute au naturel, les gestes emportés et les chants tapageurs des vignerons qui avaient trop goûté à leurs cuves. Dans ces joies avinées, l'impudence était de la couleur locale, et tous les excès se trouvaient à leur place. C'était tantôt la danse lubrique et cabriolante des Satyres (1); tantôt la démarche abandonnée des courtisanes, leurs provocations éhontées et une représentation beaucoup trop exacte de leurs obscénités habituelles (2). Des travestissements donnaient au divertissement plus de piquant et d'imprévu : c'était déjà une sorte de pièce confuse, où cent scènes étrangères les unes aux autres se mêlaient et se succédaient au hasard, sans autre sujet que la joie des acteurs et aucun autre dénoûment que leur lassitude ou leur ivresse.

Bientôt le cadre de la fête s'agrandit, et des représentations plus complètes, plus soucieuses du sujet et de la vérité du spectacle se substituèrent à ces drames informes. Peut-être, malgré ses rapports intimes avec Osiris (3), Dionysos ne figurait-il pas à l'origine d'une manière active dans tous les Mystères (4). Ainsi, par exemple, Déméter, la Cérès des Romains, semble avoir d'abord présidé seule à ceux d'Éleusis. Mais Bacchus était comme elle un des créateurs de l'agriculture, et ses bienfaits n'étaient pas seulement une tradition vieille de plusieurs siècles et déjà entamée par les Voltairiens d'Athènes, son intervention était persistante et s'attestait tous les ans par la fertilité de la vigne (5) et la saveur généreuse du vin. Tant de services rendus à l'Hu-

(1) Platon, *De legibus*, l. VII; *Opera*, t. VIII, p. 376; Diodore de Sicile, l. IV, ch. 5.

(2) Cette danse mimique s'appelait Σοβάς, dont la signification philologique est Courtisane. La Cordace elle-même était certainement fort licencieuse : voy. Athénée, l. XIV, p. 631 D, et le Scoliaste *ad Nubes*, v. 540.

(3) Ausone, ép. XXX; Diodore, l. I, ch. 21; t. I, p. 16.

(4) Au moins n'en est-il pas encore question dans l'Hymne homérique *A Déméter*, composé probablement peu après Hésiode, vers la trentième Olympiade, et certainement par un prêtre initié à toutes les doctrines des Mystères. Mais son culte ne tarda pas à y pénétrer (voy. Sophocle, *Antigone*, v. 1119 et suiv. et Gerhard, *Antike Bildwerke*, t. I, pl. 2 et 3), et devint dominant. Τὰ μικρὰ μυστήρια ἐπιτελεῖται μίμημα τῶν περὶ τὸν Διόνυσον, disait Étienne de Byzance, s. v. Ἄγρα, et Euripide appelait Bacchus τὸν πολύυμνον θεόν · *Ion*, v. 1074.

(5) Φυτάλμιος φλεών était un de ses surnoms.

manité ne l'avaient point sauvé d'une mort sanglante (1); mais au moment où il semblait accablé par les cruautés de la Fortune, il était sorti triomphant du tombeau, une auréole sur la tête. Aucune autre histoire ne réhabilitait plus complétement le gouvernement du monde; aucune ne pouvait montrer d'une manière plus frappante la justice finale du Destin, et le respect qu'inspirait un dieu si puissant rendait encore plus efficaces les enseignements qui s'autorisaient de sa vie. Bacchus devint donc bientôt un des sujets habituels des tableaux que l'on présentait aux initiés (2); ils suppléaient alors facilement aux insuffisances de la scène, croyaient aux détails les plus défectueux comme à des vérités religieuses, et la vue de son corps déchiré en morceaux (3) leur laissait à tous une longue impression de pitié et de salutaires espérances. Il devint même le centre et l'âme de la représentation : les aventures tragiques liées à son histoire et à son culte, le suicide d'Érigone, la mort d'Adraste (4) et la mise en pièces d'Orphée furent préférés à des catastrophes, peut-être aussi significatives, mais qui lui étaient étrangères. Ces fréquentes exhibitions les rendirent plus populaires, plus faciles à comprendre, plus saisissantes, et elles furent transportées dans les Bacchanales avec des cris, des emportements et

(1) Voy. Lobeck, *De morte Bacchi*, 1810 et 1812, in 4°. On ne peut trop le redire pour expliquer les origines du théâtre grec : des souffrances imméritées dans ce monde, récompensées d'un bonheur éternel dans l'autre, tel était le sujet habituel de ces représentations. Voy. Hérodote, l. II, ch. 171; Diodore, l. x, ch. 77, et Firmicus Maternus, *De errore profanarum religionum*, ch. VI et suivants. C'était un fait si connu qu'Aristophane, *Ranae*, v. 501, appelait Hercule Μελίτης μαστιγίας, Le Flagellé de Mélite, parce qu'il y avait dans ce bourg de petits Mystères qui lui étaient consacrés.

(2) Saint Clément d'Alexandrie, *Cohortatio ad Gentes*, ch. II; *Opera*, t. I, p. 15, éd. de Potter. On ne représentait même que ses souffrances dans les Lénéennes, et selon Hésiode, *Opera et dies*, v. 502, leur jour était néfaste.

(3) Illic interceptus (Liber) trucidatur. Et ut nullum posset necis inveniri vestigium, particulatim membra conscissa satellitum sibi dividit turba; Firmicus Maternus, *De errore profanarum religionum*, p. 19, éd. de Wower : voy. aussi Diodore, l. v, ch. 75, t. I, p. 302; le Scoliaste de saint Clément d'Alexandrie, p. 92, éd. de 1831, et Lobeck, *Aglaophamus*, p. 555 et suivantes. A ces représentations se rapporte le passage d'Arnobe, *Adversus Gentes*, l. V, ch. XXXXIII, p. 187, éd. de 1651 : Vina per terras sparsa distractis in visceribus Liberi.

(4) Voy. Hérodote, l. v, ch. 67.

une vérité sauvage (1) que pouvait seule produire l'ivresse; puis quand, saturés d'excès et de vin, les Bacchants voulaient terminer l'Orgie, ils suspendaient aux arbres des offrandes expiatoires (2) et sacrifiaient un bouc aux dieux infernaux (3). Parfois même le dieu, représenté par un de ses prêtres, conduisait lui-même le cortége de ses adorateurs (4) et figurait en personne dans un épisode, ordinairement lugubre (5), de sa légende. Telle fut la première tragédie : (6) un poëme lyrique (7), dansé par un chœur de Satyres (8) qui lui ont donné leur nom (9), et terminé par un sacrifice.

(1) Le nom des *Ménades* vient même sans doute de Μαίνομαι, Être saisi de fureur. Pour être dignes de Bacchus, elles mangeaient aussi de la chair crue (Euripide, *Bacchae*, v. 139 et 746); Aurelius Prudentius disait même, *Contra Symmachum*, l. I, v. 130 :

Virides discindunt ore chelydros,
Qui Bromium placare volunt.....
Et fecisse reor stimulis furialibus ipsas
Maenadas, inflammante mero, in scelus omne [rotatas.

(2) Voy. l'Appendice, n° v.

(3) C'était sans doute à l'origine un symbole de Bacchus : car il avait été caché sous la forme d'un bouc (Apollodore, l. III, p. 171, éd. de 1661; Nonnus, l. XIV, v. 154 et suiv.), et peut-être est-ce à ce souvenir qu'il devait sa nébride (voy. *Ranae*, v. 1211, et Creuzer, *Ein altathenisches Gefäss*, p. 39 et suiv.) et ses cornes; Ovide, *De arte amatoria*, l. III, v. 348, et Statius, *Thebaidos* l. VII, v. 150. Ovide l'appelait même *Bicorniger* sans y ajouter aucune autre désignation; *Heroides*, ép. XIII, v. 33. Voy. ci-après, p. 243, note 4.

(4) Il est appelé dans les *Bacchae*, v. 141, ἔξαρχος Βρόμιος, et cela ressort clairement des vers que les Ithyphalles chantaient :

Ἐθέλει γὰρ ὁ θεὸς ὀρθὸς ἐσφυρωμένος
διὰ μέσου βαδίζειν·

Voy. Photius, *Lexicon*, s. v. ἰθύφαλλοι, p. 105; Hésychius, s. v. ἰθύφαλλος; Millin, *Peintures de vases antiques*, pl. XII, n° 1, et *Commentaire*, p. 21 et 29.

(5) C'était, suivant Pausanias, *Graeciae* l. VIII, ch. 37, Διονύσου τὰ παθήματα, et Diodore, l. I, ch. 97, montre Mélampus τὰ Διονύσῳ νομιζόμενα τελεῖσθαι... καὶ τὸ σύνολον τὴν περὶ τὰ πάθη τῶν θεῶν ἱστορίαν· t. I, p, 78. De là le cri habituel des Bacchantes ἐλελεῦ Ἴακχε; ἰοῦ, ἰοῦ, et ces deux vers de Virgile, *Aeneidos* l. VII, v. 395 :

[plent,
Ast alias tremulis ululatibus aethera com-
Pampineasque gerunt incinctae pellibus hastas.

Voy. Tischbein, *Recueil de gravures*, t. IV, pl. 46, et Welcker, *Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie*, p. 209.

(6) Elle s'appelait d'abord Τρυγῳδία, Chant des vendanges (Athénée, l. II, p. 40 B; *Etymologicum magnum*, s. v. Τραγῳδία), et Donatus a fort bien reconnu Tragoediae originem illa comoediae antiquiorem esse, ratione argumenti perinde atque temporis quo sit inventa. La critique de Bentley était beaucoup trop spirituelle et trop pénétrante pour ne pas accepter pleinement cette opinion; *Opuscula philologica*, p. 259, éd. de Leipsick, 1781.

(7) Voy. Dioscorides, ép. XVI; Thémistius, p. 316, éd. de Hardouin; *Etymologicum magnum*, p. 704, l. 6, et Böckh, *Corpus Inscriptionum*, t. I, p. 765-767, et t. II, p. 509. Aristote a même dit (*Poetica*, ch. IV, par. 12) que les premières tragédies furent improvisées, et en vers trochaïques (*Ibidem*, par. 14), parce que le trochée convient davantage à la danse et au chant. Donatus, qui connaissait certainement beaucoup de traditions antiques que nous ne possédons plus, disait en termes exprès : Comoedia vetus, ut ipsa quoque olim tragoedia, simplex carmen fuit, quod Chorus cum tibicine concinebat.

(8) Le Chœur jouait seul; διεδραμάτιζε, selon l'expression de Diogène de Laërte, l. III, ch. 56, et Aristote disait, *Poetica*, ch. IV, par. 14 : Τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν

(9) Τράγοι; à cause de leurs oreilles et de

De pareilles représentations étaient trop bruyantes et trop irrévérencieuses pour que la Passion de Bacchus y fût à sa place : on y eût vu, sinon une révélation sacrilége, au moins une caricature de ce qui se passait dans les grands Mystères, et à défaut du sentiment public, la loi n'aurait pas toléré un tel manque de respect. Cette commémoration funèbre eût d'ailleurs été bien intempestive. On voulait célébrer dans ces fêtes la puissance qui avait fertilisé la vigne et mûri les raisins (1), le maître de toutes choses (2) et le principe vivifiant de la Nature. Pour répondre à la pensée religieuse du moment, il fallait grouper autour du dieu tous les symboles de la force et y rattacher, à l'exclusion d'aucune autre, toutes les manifestations de la vie. Il ne semblait pas avoir encore franchi les premières années de l'adolescence (3), et deux cornes à peine sorties de son front annonçaient l'indomptable énergie d'un taureau (4) ; il portait à la main, comme une image du printemps, un thyrse verdoyant (5),

leurs pieds : Τράγους· Σατύρους... διὰ τὸ τράγων ὦτα ἔχειν, dit Hésychius, et l'*Etymologicum magnum* confirme cette explication : Τραγῳδία ὅτι τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ σατύρων συνίσταντο, οὓς ἐκάλουν τράγους.

(1) Plutarque, *Symposion*, l. IV, chapitre dernier ; Macrobe, *Saturnaliorum* l. I, ch. 18 : voy. Welcker, *Nachtrag zu Trilogie*, p. 190.

(2) Aristophane, *Acharnenses*, v. 247 ; *Thesmophoriazusae*, v. 988.

(3) Tibi, cum sine cornibus adstas,
Virgineum caput est ;

Ovide, *Metamorphoseon* l. IV, v. 19.

Sénèque l'appelait même Simulata virgo (*Oedipus*, v. 399), et Lucien, ἁβρότερος γυναικῶν · *Dialogi deorum*, dial. XVIII. Aussi portait-il le κροκωτὸς (*Ranae*, v. 46 ; son costume ordinaire selon le Scoliaste, *Ibidem* : voy. Winckelmann, *Werke*, t. V, p. 174, nouv. éd., et Creuzer, *Gallerie zu den Dramatikern*, p. 109), le μασχαλιστὴρ (voy. Scaliger, *De comoedia et tragoedia*, ch. XII ; dans Gronovius, *Thesaurus*, t. VIII, col. 1521) et le *Syrma ;* Sénèque, *Oedipus*, v. 402. Ses suivants affectaient à son exemple des vêtements de femme ; Suidas, s. v. Ἰθύφαλλοι ; t. I, P. II, col. 975.

(4) Les femmes qui célébraient sa fête à Élis, l'appelaient ἄξιε ταῦρε (Plutarque, *Quaestiones graecae*, quest. XXXVI), et Euripide lui faisait dire par Penthée : τεταύρωσαι γὰρ οὖν ; *Bacchae*, v. 923. Cornua Liberi Patris simulacro adjiciuntur ; Festus, s. v. CORNUA, p. 30. Voyez aussi la note précédente ; Diodore, l. IV, ch. 4, t. I, p. 189. éd. Didot ; Micali, *Monumenti inediti a illustrazione della storia degli antichi popoli italiani*, pl. IX, fig. 1 ; Panofka, *Il Museo Bartoldiano*, p. 38, nº 23 et 24, et Streber, *Ueber den Stier mit dem Menschengesichte auf den Münzen von Unteritalien und Sicilien ;* dans les *Mémoires de l'Académie de Munich*, 1837, P. II, p. 453 et suivantes.

(5) Voy. Aristophane, *Ranae*, v. 1211 ; Ovide, *Fastorum* l. III, v. 764 ; Silius Italicus, *Punicorum* l. III, v. 293 ; etc. On en donnait même à ses suivants ; ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων, disait Euripide des Bacchants, *Bacchae*, v. 80, et θυρσοφόροι μαινάδες ; *Ibidem*, v. 103. Les exemples dans les monuments figurés sont innombrables : voyez entre mille autres le camée du Cabinet des Médailles, nº 77, et les intailles, *Ibidem*, nºs 1642 et 1645.

et le feuillage persistant du lierre (1) dont il se ceignait la tête, montrait que sa puissance, toujours active, n'était point affectée par le changement des saisons (2). Il criait sa joie d'une voix retentissante (3); sa marche était une course désordonnée (4), qu'accompagnaient et précipitaient encore les vibrations stridentes des cymbales et le bondissement de la trompette (5), et un phallus colossal, porté respectueusement dans une corbeille ou appendu au bout d'un bâton, manifestait l'immensité de ses facultés créatrices (6). A ses côtés cabriolaient tumultueuse-

(1) Εὔιε κισσοχαῖτ' ἄναξ, disait Ecphantidès; dans Héphaistion, p. 96, éd. de Gaisford : nous pourrions citer aussi Aristophane, *Thesmophoriazusae*, v. 988; Ovide, *Fastorum* l. vi, v. 413; Claudien, *De raptu Proserpinae*, l. i, v. 16; etc. Les Bacchants eux-mêmes en étaient couronnés; Euripide, *Bacchae*, v. 81 et 106. Voilà pourquoi le lierre jouait un rôle dans les Jeux Hyacinthiens (Macrobe, *Saturnaliorum* l. i, ch. 18) et dans les initiations; Gerhard, *Griechische Mysterienbilder*, pl. i, iii, vii, viii, ix et xii.

(2) La même raison lui avait fait consacrer le laurier et le pin :

Κισσῷ καὶ δαφνῇ πεπυκασμένος·
Hymnus in Bacchum, v. 9.

Καὶ καταβακχιοῦσθε δρυὸς
ἢ ἐλάτας κλάδοισι·
Euripide, *Bacchae*, v. 109.

Voy. le vase en sardonyx du Cabinet des Médailles, connu sous le nom de *Coupe des Ptolémées* (n° 279), et le buste d'un Satyre; *Ibidem*, n° 3283. Voilà pourquoi le pape Martin en faisait un cas de conscience : Non licet iniquas observationes agere Kalendarum...... neque lauro aut viriditate arborum cingere domos : omnis enim haec observatio paganismi est; *Jus canonicum*, can. XIII, caus. xxvi, quest. 7.

(3) On l'appelait même ἴακχος, le Criard, Βρόμιος, le Bruyant; *Bacchae*, v. 976; *Hymnus in Bacchum*, v. 10, p. 80, éd. de Baumeister; Ovide, *Metamorphoseon* l. iv, v. 11.

(4) Ἀΐσσει δρόμῳ, disait Euripide; *Bacchae*, v. 147.

(5) Eschyle disait en parlant des suivants de Bacchus :

Ὁ δὲ χαλκοδέτοις κοτύλαις ὀτοβεῖ·
Edoni; dans Strabon, l. x, p. 470.

Οὐ σὺν Διονύσῳ
κωμῶν, ὃς ἂν (ἀν'?) Ἴδαν
τέρπεται σὺν ματρὶ φίλᾳ
τυμπάνων (ἐπ') ἰάκχοις·
Euripide, *Palamedes*; dans les *Fragmenta*, p. 760, éd. Didot.

Voy. aussi *Bacchae*, v. 155; Virgile, *Aeneidos* l. xi, v. 737; Ovide, *Metamorphoseon* l. iv, v. 18, et Lampe, *De cymbalis Veterum*, Trajecti, 1703.

(6) Hérodote, l. II, ch. xlviii, p. 88; Lucien, *De Syria dea*, par. xvi; Scoliaste, *ad Acharnenses*, v. 243, p. 10, éd. Didot. A Chiusi, on a trouvé des phallus en marbre blanc de la hauteur d'un homme; Gori, *Museum Etruscum*, t. II, p. 144. In Liberi honorem patris phallos subrigit Graecia; Arnobe, *Adversus Gentes*, l. v, p. 176. De là son assimilation à Priape (Diodore, l. iv, ch. 6; t. I, p. 190; Athénée, l. i, p. 30 B), et sa représentation avec un phallus : voy. Hirt, *Bilderbuch für Mythologie*, pl. x, fig. 3. L'hermès de Priape est réuni au thyrse sur une pierre gravée (Winckelmann, *Description des pierres gravées du B. de Stosch*, n° 1614), et adossé à l'autel de Bacchus dans une fresque de la maison de Proculus à Pompéi; *Revue des Deux Mondes*, 2e sér., t. XLVII, p. 226. Voy. dans Orelli les deux inscriptions, n° 2215 et n° 2117. Fro, le dieu de la fertilité des anciens Allemands, était aussi représenté cum ingenti priapo (voy. Wolf, *Beiträge z. deut. Mythologie*, par. 107 et suiv.), et à la fête des Caritachs de Beziers, qui se célébrait le jour de l'Ascension, en honneur de la puissance de la Nature et de l'Abondance, on attachait un gros phallus à la statue antique, connue sous le nom de Papesuc.

ment des divinités grotesques qui réunissaient à l'immortalité des formes ridicules (1), et aux instincts lubriques de l'animal (2) un pouvoir dénié à l'homme de les satisfaire sans cesse. Un phallus d'une grandeur démesurée exprimait à la fois leur caractère surhumain et leurs rapports intimes avec le dieu qui pourvoyait à l'engendrement universel (3). Tous affectaient également l'ivresse : c'était un témoignage essentiel de dévotion (4); mais d'autres personnages, les Ithyphalles, ainsi nommés du phallus perpendiculaire (5) en bois de figuier (6) ou en cuir rouge (7), qu'à l'instar de leurs compagnons d'orgie ils étalaient

(1) Οἱ σάτυροι τοῦ Διονύσου ἱεροί · Aretaeus, *De causis et signis acutorum morborum,* l. II, ch. xii, p. 48, éd. de 1603 : voy. Diodore, l. iv, ch. 5 ; Lucien, *Concilium deorum,* par. iv ; Philostrate, *Imagines*, l. i, ch. 14 et 15 ; l. ii, ch. 11, et l'*Etymologicum magnum,* s. v. Σιληνοί. Nous savons même par Servius, *ad Eclogam* v, v. 1, que le bélier qui marchait à la tête du troupeau s'appelait en dialecte laconien *Tityrus,* et c'est précisément le nom que l'on donnait en Italie aux Satyres ; Hésychius, s. v. τίτυρος; Élien, *Variarum historiarum* l. iii, ch. 40.

(2) Aretaeus, *l. l.;* Eusèbe, *Praeparatio evangelica*, l. III, ch. xi, p. 111, éd. de 1628 : voy. Ovide, *Artis amatoriae* l. i, v. 542.

(3) Jam vero Liberi sacra, quem liquidis seminibus, ac per hoc non solum liquoribus fructuum, quorum quodam modo primatum vinum tenet, verum etiam seminibus animalium praefecerunt ; saint Augustin, *De civitate Dei,* l. vii, ch. 21 : voy. Eustathius, *ad Odysseam,* l. i, v. 226, p. 1413, l. 35-38. Il y avait même dans les Bacchanales d'Égypte des femmes qui promenaient une statue dont elles faisaient mouvoir l'énorme phallus avec des ficelles (Hérodote, l. II, p. xlviii, p. 88, éd. Didot), et cet usage subsiste encore maintenant à peu près comme dans l'Antiquité ; Wilkinson, *Manners and customs of the modern Egyptians*, deuxième série, t. I, p. 344. Ce culte était également pratiqué dans l'Hindoustan par les sectateurs de Çiva, et Grandpré a dit avoir vu, en 1787, une fête au Congo où des hommes masqués portaient processionnellement un phallus qu'ils agitaient au moyen d'un ressort ; *Voyage en Afrique*, t. I, p. 118. Les Espagnols trouvèrent aussi ce culte en Amérique, notamment à Panuco, où le phallus était conservé dans les temples ; dans Ternaux, *Premier Recueil des pièces sur le Mexique*, p. 84. On y attachait d'abord certainement des idées de piété sérieuse (voy. Aristote, *Politique*, l. vii, ch. 7, et le Scoliaste d'Aristophane, *ad Nubes*, v. 71), et cette signification mythique fut beaucoup plus générale qu'on ne le suppose. On vénère encore maintenant dans plusieurs bourgades de la Pouille *Il santo membro*.

(4) Οὐκ ἔστι (l. ἔντι) διθύραμβος, ὄκχ' ὕδωρ πίῃς · Épicharme ; dans Athénée, l. xiv, p. 628 B.

(5) Ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω ·
Aristophane, *Acharnenses*, v. 243.

Voy. aussi v. 259-260, et *Antichità di Ercolano*, t. IV, pl. xlv.

(6) Σίκινις (voy. Suidas, s. v. φαλλοί) : de là le nom des Satyres, Σικιννιστής ; dans Athénée, l. i, p. 20 E. La cause qui faisait préférer le figuier à tout autre bois, était mythique et d'une obscénité révoltante : voy. saint Clément d'Alexandrie, *Cohortatio ad Gentes*, t. I, p. 30, éd. de Potter, et Arnobe, *Adversus Gentes*, l. v, p. 177.

(7) Ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου · Aristophane, *Nubes*, v. 539 ; ἐξ ἐρυθρῶν δερμάτων · Suidas, t. I, p. ii, col. 976, éd. de Bernhardy.

At ruber, hortorum decus et tutela, Priapus ;
Ovide, *Fastorum* l. i, v. 415.

Voy. Wieseler, *Annali dell' Instituto archeologico*, t. XXXI, p. 373 ; *Monumenti dell' Instituto*, t. VI, pl. xxxv, fig. 1, et *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*, p. 58 et 60.

avec une impudicité tout orientale, étaient plus spécialement chargés de cette partie du culte. Comme preuve parlante qu'ils avaient déjà dignement célébré la fête et bu à pleine bouche, jusqu'à la dernière goutte, le vin de quelque amphore, ils se barbouillaient le visage de lie, et, lorsqu'elle venait à leur manquer, y suppléaient par du jus de mûres ou de la sanguine. Bacchus n'avait échappé aux poursuites vindicatives de Junon qu'en se dérobant à tous les yeux, et en mémoire des dangers qu'il avait courus dans son enfance, quelques-uns de ses suivants s'étaient couvert la figure de larges feuilles. Un déguisement si primitif devint bientôt moins grossier et plus profondément mythique; les Ithyphalles prirent réellement un nouveau visage, un masque, et crurent par cette transformation abonder dans les intentions du dieu qui se plaisait à multiplier la vie sous des formes toujours différentes (1), et rendre hommage à son pouvoir (2). La plupart étaient couronnés de fleurs, ainsi qu'au sortir d'un joyeux festin; leurs masques rubiconds exprimaient l'ivresse satisfaite, et leurs longues manches violacées semblaient imprégnées du vin tombé de leur coupe. Une tunique bigarrée, encore à moitié blanche, témoignait, par ce honteux désordre de leur toilette, de tout l'excès de leur débauche, et un manteau tarentin, jeté de travers sur leurs épaules, balayait insoucieusement la terre (3).

Mais dans la doctrine des philosophes et dans les croyances éclairées des initiés, la vie n'était séparée de la mort que par de vaines apparences : le linceul cachait la suite comme un rideau de théâtre tombé tout à coup au milieu d'un drame; mais

(1) Aussi y voyait-on un nom mythologique du soleil (Firmicus Maternus, *De errore profanarum religionum*, p. 19; Welcker, *Nachtrag z. d. Trilogie*, p. 190), que l'on adorait également sous la forme d'un phallus; Lobeck, *Aglaophamus*, p. 499.

(2) Trop de bagues sont ornées de masques pour qu'ils n'eussent pas une valeur et une destination religieuses : on les regardait certainement comme des amulettes. Nous savons d'ailleurs que Bacchus était quelquefois représenté par un masque (Pausanias, l. I, ch. II, par. 4; l. II, ch. XI, par. 3), et qu'on l'appelait αἰολόμορφος.

(3) Athénée, l. XIV, p. 622 B; Harpocration, s. v. Ἰθύφαλλοι; Suidas, s. v. Φαλλοφόροι et Σῆμος.

l'action continuait derrière; de nouvelles péripéties succédaient aux anciennes, et le vrai dénoûment ne terminait rien définitivement qu'outre-tombe. Les dieux qui présidaient à la vie devaient donc régner aussi sur les Ombres, et l'on avait reconnu à ce titre l'empire de Déméter (1) et même d'Aphrodite (2) sur les enfers. Cette souveraineté souterraine appartenait plus logiquement encore à Bacchus (3); il avait eu, comme Osiris (4), une mort violente à subir (5), et c'eût été limiter sa puissance, c'est-à-dire la nier, que de ne pas croire qu'il l'avait exercée aussi dans l'autre monde. Beaucoup de ses qualifications ordinaires et de ses attributs tenaient à ce second rôle : on l'appelait Mangeur de chair crue (6) et le Sacrificateur (7); on mettait à ses côtés des animaux carnassiers (8), des cyprès (9) et des arbres

(1) Hérodote, l. II, par. CXXIII, p. 112; saint Clément d'Alexandrie, *Cohortatio ad Gentes*, par. XXXIV.

(2) On la confondait avec Proserpine : voy. des vers attribués à Parménide et à Pamphos, dans le pseudo-Origène, *Philosophumena*, pl. 116, éd. de Miller; Gerhard, *Hyperboreisch-römische Studien zur Archäologie*, t. II, p. 126, et Rathgeber, dans Nike, *Hellenische Vasenbilder*, p. 290. M. Gerhard a même publié dans sa jeunesse une dissertation spéciale sur ce sujet : *Venere Proserpina*, Fiesole, 1826. Voilà pourquoi la colombe était consacrée à Proserpine (Porphyre, *De abstinentia*, l. IV, ch. 16) et le myrte était devenu un arbre funéraire; Virgile, *Aeneidos* l. V, v. 72, et l. VI, v. 448.

(3) Οὗτος δὲ Ἀΐδης καὶ Διόνυσος, disait en termes formels Héraclite, *Fragmentum* L : voy. Eschyle, *Supplices*, v. 170-175; Hérodote, l. II, par. 123, et Macrobe, *Saturnaliorum* l. I, ch. 18. On l'appelait même quelquefois Χθόνιος et Νυκτέλιος, Nuit suprême (Pausanias, l. I, ch. XL, par. 5; Suidas, s. v. Ζαγρεύς), et l'on donnait comme preuve de la renonciation à son culte, qu'on n'approchait plus des tombeaux; Euripide, *Cretenses*, fragm. II, v. 19; dans Porphyre, *De abstinentia*, l. IV, ch. XIX, p. 172.

(4) On leur croyait même, ainsi que nous l'avons déjà dit, une origine commune; Diodore, l. I, ch. 96; t. I, p. 77, éd. Didot.

(5) Voy. p. 241, note 1, et p. 248, note 1. On montrait, à Delphes, et l'on honorait son tombeau : voy. Bötticher, *Grab des Dionysos*, et Gerhard, *Griechische Mythologie*, par. 441, note 4. Son assimilation au soleil avait même fait croire qu'il mourait ou s'endormait au déclin de l'année; Plutarque, *De Iside*, par. LXIX; Gerhard, *Ueber die Anthesterien, Dionysos und Kora*; dans les *Abhandlungen der K. Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1858, p. 160.

(6) Ὠμηστής : voy. saint Clément d'Alexandrie, *Cohortatio*, par. II; *Opera*, t. I, p. 11, éd. de Potter; Plutarque, *De defectu oraculorum*, par. XIII, et Euripide, *Cretensium fragmentum*, v. 12, p. 735.

(7) Ἀγριώνιος : Hésychius explique la forme dorienne Ἀγριάνια par Νεκύσια, Sacrifices pour les morts. On lit même dans une inscription recueillie par Orelli, n° 1624 : Dis manib. Locus adsignatus monimento in quo est aedicula Priapi, et l'on représentait sur les tombeaux les sacrifices de bouc qui lui étaient spécialement réservés : voy. Visconti, *Museo Pio-Clementino*, t. V, pl. VIII.

(8) Il y en a six sur le disque dionysiaque du Cabinet des Médailles, n° 2821. Juxta Bacchum erant imagines trium animalium, scilicet simiae, porci et leonis, quae pedem unius vitis circumire videbantur; Albricus, *De deorum imaginibus*; dans Bachofen, *Die Gräbersymbolik der Alten*, p. 113, note 3 : voy. le sarcophage publié par Bottari, *Museum Capitolinum*, t. IV, pl. XLIX.

(9) Il y en a jusqu'à six sur le disque que nous citions dans la note précédente.

desséchés (1) ; son principal vêtement était noir (2) et tout enguirlandé de lierre, cet arbre au feuillage métallique, impuissant à vivre par lui-même, qu'on plantait au pied des tombeaux comme un symbole et sans doute aussi comme une espérance (3). Si bruyantes et si désordonnées que fussent les Bacchanales, des joueurs de flûte leur donnaient le ton (4), et la flûte était spécialement consacrée aux morts (5) : ses sons lents et aigus donnaient même habituellement un caractère encore plus lugubre aux funérailles (6). A moins d'être mutilé dans sa divinité, Bacchus devait donc avoir aussi des Mânes à sa suite, et il y eut des Bacchants qui se travestirent et parurent revenir comme lui du sombre Empire. Une pâleur livide leur sembla d'abord simuler suffisamment l'empreinte de la mort, et ils se blêmissaient avec de la céruse (7), ou, désireux d'une ressemblance encore plus matérielle, se cachaient le visage sous un morceau de linge pendant qui figurait un suaire (8); mais bientôt ils le relevèrent et

(1) Sur les magnifiques vases en argent trouvés à Bernay, du Cabinet des Médailles, n°s 2807 et 2808 ; sur la patère, *Ibidem*, n° 2878, etc. Voilà pourquoi les vases dionysiaques sont si souvent funéraires : nous citerons entre une foule d'autres exemples, le canthare du Cabinet des Médailles, n° 3332, et les trois coupes publiées par Micali, *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli Italiani*, pl. xcvi, et *Monumenti inediti*, pl. xliii, fig. 4 et 5.

(2) On lui donnait même le nom de Μελάναιγις (Suidas, s. v. Μέλαν; t. II, p. i, col. 756, éd. de Bernhardy), et de Μελανθίδης; Welcker, *Nachtrag*, p. 194.

(3) Menzel, *Christliche Symbolik*, t. I, p. 120. Le lierre était même consacré en Égypte à Osiris, le roi des morts, et en portait le nom; Diodore, l. I, par. xvii, t. I, p. 13, éd. Didot. Sur le beau sarcophage de Santa-Chiara, il y a un masque, un double thyrse et un œuf, toutes choses devenues des attributs caractéristiques de Bacchus : voy. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, pl. cxxiii. Quelquefois même on plaçait sa statue auprès des tombeaux; Avianus, *Fabulae*, fabl. xxiii, v. 3.

(4) Voy. Euripide, *Bacchae*, v. 127.

(5) Cantabat moestis tibia funeribus;
Ovide, *Fastorum* l. vi, v. 660.

Tibia cui teneros suetum producere Manes
Lege Phrygum moesta;
Statius, *Thebaidos* l. vi, v. 121.

Voy. aussi Properce, l. IV, él. xi, v. 9. On appelait même les joueurs de flûte des Musiciens d'enterrement, *Monumentarii ceraulae;* Apulée, *Florida*, par. iv. O Jupiter, disait Philetairos dans l'*Amateur de flûte*, qu'il est doux de mourir au son de la flûte ! dans Athénée, l. xiv, p. 633 F.

(6) La flûte, aux premiers temps, aux scenes [ordonnee
N'estoit, comme depuis, de cuyvre environ- [nee.....
Mais tenue, gresle et simple, et bien peu per- [tuisee
Es jeux de ce temps la n'estoit point mes- [prisee;
Vauquelin, *Art poëtique*, chant ii.

(7) Φιμυθίῳ · Suidas, s. v. Θέσπις, t. I, p. ii, col. 1172; Eudocia, p. 232.

(8) Suidas, *l. l.* : τῶν προσωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνῃ · t. I, p. ii, col. 1232. Il y aussi dans Pollux, l. x, p. 1364, éd. de Hemsterhuis.

montrèrent les masques hideux et menaçants que l'imagination effrayée attribuait aux Larves (1). Par leur marche continue et précipitée, ils représentaient l'agitation inquiète des morts qui n'avaient pas encore trouvé le repos, et leur petite voix étranglée rappelait le silence fatal auquel, en leur qualité de Mânes, ils avaient été condamnés (2). Ils n'avaient plus de sexe (3), et, même en les supposant rappelés pour un temps à la vie, on ne leur croyait plus la faculté de la communiquer à d'autres (4). On oubliait pour ce détail le caractère phallique des Dionysiaques, et, comme il est arrivé trop souvent depuis, on sacrifiait l'esprit de la représentation à la vérité matérielle de la mise en scène.

αἰθόνιον πρόσωπον, et depuis l'intelligente conjecture de Hőschel, les savants s'accordent à lire αἰθόνιον. La preuve en est restée dans plusieurs monuments figurés : voy. Gell, *Pompeiana*, nouv. série, t. II, pl. LXXII, et la cornaline, du duc d'Orléans (La Chau, t. I, pl. LIX, p. 234), qui se trouve maintenant à Saint-Pétersbourg; Kőhler, *Mémoires de l'Académie impériale*, 1834, t. II, p. 108.

(1) Les masques représentaient les Larves, comme le prouverait à lui seul leur nom Προσωπεῖον, de Πρὸς et Ὄπτομαι, Voir devant, Apparition. En sa qualité de dieu des morts, Bacchus devait donc être entouré de masques, et on lit dans un fragment de l'*Agricolae* d'Aristophane :

Τίς ἂν ποῦ 'στι τὸ Διονύσιον;
— Ὅπου τὰ μορμολυκεῖα προσκρεμάννυται·

dans Phrynichus, p. 367, éd. de Lobeck.

Ainsi que l'a remarqué Saumaise dans ses notes sur Tertullien, *De Pallio*, p. 70, le nom bas-latin de Masque est le dorien Βάσκα, qui se trouve dans Hésychius et se prononçait Μάσκα: il signifiait littéralement Préservatif contre les charmes. De là le grand nombre de petits masques qui servaient certainement d'amulettes : voy. les *Mémoires de l'Acad. des Sciences de Saint-Pétersbourg*, 1833, t. II, p. 122. Dans *Le Maschere sceniche*, publié sous le nom de Ficoroni et attribué généralement à Pietro Contucci, il y a jusqu'à trois cent soixante masques gravés sur des pierres. Le seul *Catalogue raisonné d'une collection générale de pierres gravées........ moulées par J. Tassie* indique 440 bagues ornées de masques (n° 3621-4061), et l'on en trouverait bien d'autres dans les trois chiliades du *Dactyliotheca universalis* de Lippert. Les masques préservaient des charmes des vivants par la même raison que le phallus éloignait les dangers qui seraient venus des morts : voy. ci-dessous, p. 254. Qui vero ob adversae vitae merita nullis bonis sedibus, incerta vagatione ceu quodam exsilio punitur, inane terriculamentum bonis hominibus, ceterum noxium malis, id genus plerique Larvas perhibent; Apulée, *De deo Socratis*, p. 237, éd. des Deux-Ponts. On appelait même *Revenir*, Larvari (voy. Barthius, *Adversaria*, l. XXIII, ch. XVII, col. 1146), et Plaute disait, *Amphitruo*, v. 884 :

Larva umbratilis, tu me minis territas?

Voilà pourquoi les masques des pierres gravées sont quelquefois ornés de feuilles de lierre : voy. Köhler, *Masken, ihr Ursprung*, fig. 1, 4 et 5.

(2) Duc, ait, ad Manes, locus ille silentibus [aptus;

Ovide, *Fastorum* l. II, v. 609.

Umbrae silentes; dans Virgile, *Aeneidos* l. VI, v. 264 : *Populum silentem;* dans Claudien, *In Rufinum*, l. I, v. 125. La déesse des Mânes s'appelait même *Muta* et *Tacita*.

(3) Nous citerons entre mille autres exemples Spenceius, *Polymetis*, pl. XXVII, fig. 1; pl. XXVIII, fig. 1, et pl. XL, fig. 1.

(4) Osiris, Adonis, Korybas et Iacchos : voy. Philochoros, *Fragmenta*, p. 21, et Gerhard, *Ueber die Metallspiegel der Etrusker*, P. I, p. 68 et 140.

Bacchus lui-même avait les traits d'une jeune fille (1) ; sa robe, couleur de safran, était retenue pudiquement par une ceinture (2), et le cothurne que lui empruntaient les acteurs tragiques comme un attribut et un symbole, était à l'origine une élégante chaussure de femme (3).

Les fêtes consacrées aux morts n'étaient point ainsi que les autres des réjouissances solennelles, mais de tristes commémorations, et sans préméditation, par cette signification instinctive que les imaginations vives attachent aux moindres choses, leurs usages se conformaient à un but si différent, et s'étaient trouvés contraires. On ne les célébrait point au printemps, quand tout bourgeonne et fleurit sur la terre; mais pendant l'automne, lorsque le soleil pâlit et la Nature entière semble dépérir, et l'on se cachait dans les ténèbres de la nuit (4). Les auspices habituellement les plus sinistres étaient alors réputés les plus favorables (5) ; au lieu d'orner les temples de fleurs, et de chanter en fléchissant le genou de joyeuses actions de grâce, on se drapait d'habits de deuil (6), on hurlait des cris sauvages ou l'on se renfermait dans un sombre silence, et l'on versait le sang de quelque victime (7). La terreur irré-

(1) Ovide, *Metamorphoseon* l. IV, v. 20 : voy. Braun, *Kunstvorstellungen des geflügelten Dionysos*, pl. II et III. La même raison faisait quelquefois donner des habits de femme aux Mânes ; Lucien, *De Syria dea* par. XXVII; Hésychius, s. v. Ἰθύφαλλοι.

(2) Aristophane, *Ranae*, v. 46 : voy. ci-dessus, p. 242, note 3.

(3) Aristophane, *Ranae*, v. 47. Elle était embellie de lacets et d'agrafes : voy. la Melpomène colossale du Musée du Louvre, n° 1046, publiée par le comte Clarac, *Musée des sculptures antiques*, pl. 315, et Plutarque, *De Pythiae oraculis*, ch. XXIV; *Moralia*, p. 49.

(4) Scoliaste *ad Pindari Isthmia* III, v. 10, Euripide, *Bacchae*, v. 486; *Ion*, v. 717.

Ritus erat veteris, nocturna Lemuria, sacri;
Ovide, *Fastorum* l. V, v. 421.
Stygio regi nocturnas inchoat aras;
Virgile, *Aeneidos* l. VI, v. 252.

De là le βακχικαὶ νύκτες de l'Hymne orphéique LXXIX, le παννύχιοι χοροὶ des *Bacchae*, v. 862, et l'épithète νυκτέλιος, donnée à Bacchus par Nonnus, l. IX, v. 114.

(5) Victima Diti patri caesa litavit, quum tali sacrificio contraria exta potiora sint; Suétone, *Otho*, ch. VIII.

(6) Lugubris imos palla perfundit pedes;
Sénèque, *Oedipus*, v. 542.

Eschyle disait également des Choéphores, μελαγχίμοις πρέπουσα; *Supplices*, v. 11. Aussi les Bacchants s'habillaient-ils de blanc, une autre couleur de deuil :

Πάλλευκα δ' ἔχων εἵματα·
Euripide, *Cretenses*, fragm. II, v. 17; *Opera*, p. 733, éd. Didot.

Si les habits des Ithyphalles n'étaient plus ordinairement qu'à moitié blancs, c'est qu'ils avaient été tachés de vin : voy. ci-dessus, p. 246.

(7) Voy. Völker, *Ueber die Bedeutung von* Ψυχή *und* Εἴδωλον *in der Ilias und Odys-*

fléchie qu'inspiraient les revenants forçait, pour ainsi dire, à croire que la mort les avait rendus féroces, et l'on en vint à supposer que le meurtre et les souffrances de l'agonie étaient si agréables aux morts qu'on leur offrait comme consolation des combats bien ensanglantés de gladiateurs (1). Quelquefois même pour les récréer d'une manière plus durable, on faisait sculpter des luttes violentes sur leur tombeau (2). Dans les premiers temps de leur histoire, les Grecs n'avaient pas craint de sacrifier un homme vivant à Bacchus (3) : la foi ne se laissait pas alors intimider par de vaines considérations d'humanité. Mais lorsque leurs croyances furent devenues moins imperturbablement logiques et leurs mœurs plus compatissantes, ils immolèrent à la place un bouc (4), l'animal dont la mort devait flatter davantage les dieux infernaux, parce qu'il représentait plus énergiquement que les autres les forces les plus brutales de la vie (5). En attendant ce moment capital de la fête, quand

sée, passim. Voilà pourquoi on s'habillait de rouge pour assister aux funérailles; Gori, *Symbolarum litterariarum* t. I, p. 136. C'était égalemennt afin d'éveiller des idées de meurtre que les Bacchants se mettaient une peau d'animal sur les épaules : l'*Hymne orphique* LXXVIII, v. 7, appelle même les Furies θηρόπεπλοι, vêtues d'animaux.

(1) Servius, *ad Aeneidos* l. III, v. 67, et l. V, v. 78 : voy. Valère-Maxime, l. II, ch. IV, par. 7. Voilà pourquoi un masque représentant Pluton conduisait le deuil des gladiateurs : Risimus et meridiani ludi de deis lusum, quo Dis Pater, Jovis frater, gladiatorum exsequias cum malleo deducit; Tertullien, *Ad Nationes*, l. I, ch. 10, p. 57, éd. de 1634.

(2) Von Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen*, p. 33. On en a trouvé aussi à Chiusi, à Tarquinii, etc. ; Dennis, *Die Städte und Begräbnissplätze der Etrusker*, t. II, p. 603; Maffei, *Museum Veronense*, pl. VII, fig. 1 et 3. Quelquefois même on représentait sur les tombeaux une chasse au lion (voy. v. Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen*, p. 49) ou un combat de coqs, parce qu'ils se battaient avec plus d'acharnement, et étaient à ce titre chers à Minerve : voy. Pausanias, l. VI, ch. XXVI, par. 2. Nous citerons seulement le bas-relief d'un sarcophage du Musée du Louvre, salle de la Psyché, n° 392 ; Zoega, *Bassirilievi*, p. 194, et Panofka, *Von einer Anzahl antiker Weihgeschenke*, p. 15. On en vint à croire ces combats si agréables aux morts, qu'on les regardait comme une protection contre leurs violences et un talisman : voy. les deux pierres gravées publiées par Gori, *Museum Florentinum*, t. I, pl. XCII, fig. 2 et 3. Voilà pourquoi des scènes sanglantes sont si souvent représentées sur les vases funéraires : nous citerons entre autres von Stackelberg, *l. l.*, pl. X, fig. 3 ; pl. XI, fig. 2, et pl. XIII, fig. 6.

(3) Plutarque, *Themistocles*, ch. XIII ; Pausanias, l. VII, ch. XXI, par. 1, et l. IX, ch. VIII, par. 7 ; Porphyre, *De Abstinentia*, l. II, ch. 55, et Gerhard, *Abhandlungen der K. Akademie der Wissenschaften in Berlin*, 1858, p. 157.

(4) Virgile, *Georgicon* l. II, v. 380 ; Ovide, *Metamorphoseon* l. XV, v. 114 ; Aurelius Prudentius, *Contra Symmachum*, l. I, v. 129 ; etc.

(5) C'est à ce titre qu'il devint pendant le

les Satyres essoufflés n'avaient plus ni jambes ni voix (1), un des autres Bacchants simulait l'Ombre de quelque ancien héros fameux par ses malheurs, et, pour exciter plus sûrement la terreur et la pitié, racontait comme une souffrance actuelle les douleurs suprêmes qu'il avait jadis éprouvées (2). Après ce monologue lyrique les chants en chœur et les danses recommençaient jusqu'à ce qu'un nouvel épisode, souvent sans rapport avec le premier, rendît un caractère tragique à l'Orgie (3). On finit même par en perdre de vue la pensée primitive : les danses affolées se modérèrent ; les hymnes bachiques devinrent de plus en plus courtes, de plus en plus secondaires, et les spectateurs, insuffisamment renseignés, qui ne voyaient dans les Dionysiaques que la vendange terminée à chanter, et du vin nouveau à boire, purent s'écrier : Il n'y a rien là de Bacchus (4).

Par tradition, en souvenir de la marche des Bacchanales, les Ithyphalles s'agitaient en chantant (5), et donnaient à tous leurs vers l'ancien rhythme, la forme ïambique la plus régulière et la plus simple (6). A côté de ces acteurs en titre, il y avait des amateurs bénévoles, des Phallophores, comme on les appelait,

moyen âge un symbole et le représentant du diable. On avait primitivement immolé un taureau aux funérailles (Plutarque, *Solon*, ch. XXI, par. 6), et Sophocle appelait encore Bacchus *le Taurophage;* dans le *Tyro*, d'après l'*Etymologicum magnum*, p. 747, l. 49.

(1) Le goût des Satyres pour la danse (Callistrate, *Statuae*, ch. IX et XI; Glaucus, ép. IV; dans l'*Anthologia palatina,* t. II, p. 347; etc.) tenait encore moins à leur pétulance naturelle qu'à l'union intime de la danse (Χορὸς) avec la tragédie : voy. *Vespae*, v. 1478-1481. On représentait des danseurs sur les tombeaux (voy. v. Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, fig. II; Bachofen, *Gräbersymbolik* p. 290, note 2), et cet usage existait déjà en Égypte ; Wilkinson, *Manners and customs of the ancient Egyptians*, t. II, p. 329 et 336. Visconti disait sans en comprendre la vraie cause : Le allusioni alle sue cerimonie (di Baccho) si riguardassero come le più conveniente decorazione de' sepolcri ; *Museo Pio-Clementino*, t. IV, p. 44.

(2) Naturellement on choisissait de préférence des aventures liées d'une manière quelconque à l'histoire de Bacchus : le suicide d'Érigone, la mort d'Adraste et de Penthée, la mise en pièces d'Orphée, son prêtre, par les Bassarides, etc.

(3) Qui ludus sine sacrificio? Quod certamen non consecratum mortuo? Cyprianus, *De Spectaculis*, p. 3. La fête des Conges (Χύτροι) avait même un caractère si exclusivement funéraire le troisième jour (voy. *Ranae*, v. 217-220), qu'on l'appelait, selon Photius, μιαρὰ ἡμέρα, Le jour impur.

(4) Voy. Suidas, s. v. Οὐδὲν πρὸς τὸ Διόνυσον.

(5) Leur chant s'appelait même Ἐμβατήριον (μέλος).

(6) L'ïambe trimètre.

qui grossissaient la Pompe sans en faire partie. Longtemps après que toutes ces questions d'origine furent devenues bien obscures, la tradition leur conservait encore un rôle irrégulier et fortuit : ils entraient en dansant sur le théâtre, quoique l'orchestre fût, à l'exclusion de tout autre endroit de la salle, destiné à la danse (1). Quelquefois même ils se divisaient en plusieurs bandes, sans observer aucun ordre ; une partie arrivait contrairement à tous les usages par le milieu de l'orchestre (2), et sans changer de place (3), ils chantaient des vers de toute mesure (4), comme des curieux arrêtés pour voir passer un cortége et n'obéissant qu'à leur fantaisie. Leur vêtement avait cependant une sorte de régularité : c'était celui des anciens Athéniens, une tunique de laine blanche et un grossier manteau de peaux cousues (5), qui tranchait avec les costumes de fantaisie dont s'affublaient les vrais acteurs, et les faisait reconnaître pour d'honnêtes citoyens mêlés par hasard aux gaietés de la fête. Après leur avoir ceint la tête, une grosse guirlande de violettes et de lierre leur retombait sur la poitrine (6), et à la différence des membres officiels du cortége, ils n'avaient point de masques (7). Si par respect humain ou un dernier égard pour eux-mêmes, ils désiraient échapper à tous les regards, ils se couvraient le visage d'écorce de papyrus, le défiguraient par une épaisse couche de suie ou le dissimulaient sous des nattes de serpolet et

(1) Voy. le témoignage d'Hypérides, conservé par Harpocration, s. v. 'Ιθύφαλλοι. Aussi quand des histrions étaient appelés à donner des représentations en ville, était-ce toujours des Ithyphalles (voy. Athénée, l. IV, p. 129 D), et ils figurèrent seuls avec les autres comédiens lors de l'entrée de Démétrius à Athènes; *Ibidem*, l. VI, p. 253 C.

(2) Athénée, l. XIV, p. 622 C.

(3) Leur chant s'appelait Στάσιμον.

(4) Ils disaient dans une chanson dont Athénée, *l. l.*, nous a conservé les premiers vers : Nous n'apportons point des chants qui aient déjà servi ; nous commençons une hymne dont vous aurez les prémices. Aussi, selon Athénée, l. XIV, p. 621 F, ne donnait-on à Sicyone le nom de Phallophores qu'aux acteurs qui improvisaient.

(5) Il s'appelait χαυνάκη, et était encore en usage du temps d'Aristophane; *Vespae*, v. 1131 et suivants.

(6) Athénée, l. XIV, p. 622 C.

(7) Suidas, s. v. Σῆμος et Φαλλοφόροι.

des feuilles d'acanthe (1). Leur signe caractéristique était, ainsi que l'indique leur nom', un phallus attaché à la ceinture ou pendu au cou; mais ils ne le portaient point, au même titre que les Ithyphalles, comme un emblème de la puissance créatrice et un hommage rendu à la divinité de Bacchus. En sa qualité de dieu infernal, on lui supposait des Larves dans son cortége (2), et la sinistre influence des morts était déjà dans l'Antiquité une superstition établie par de nombreuses histoires (3). Le peuple attribuait un pouvoir de fascination, même aux hideuses figures qui semblaient les représenter, parce qu'elles n'avaient plus rien d'humain, aux masques (4). Ils le frappaient d'inquiétude et d'effroi, et sa logique en avait conclu que les symboles de la vie inspiraient aussi aux morts d'invincibles répugnances. Le phallus était devenu dans sa croyance un amulette (5), qui devait mettre les Larves en fuite ou du

(1) Athénée, l. XIV, p. 622 C; Suidas, s. v. Σῆμος, t. II, P. II, col. 735, éd. de Bernhardy.

(2) Voy. comme témoignage de la participation des morts à son culte, *Ranae*, v. 448-453.

(3) Voy. Plutarque, *Quaestionum convivalium* l. V, ch. VIII, p. 830, éd. Didot, et Suidas, s. v. Φιλήμων, t. II, P. II, col. 1467, éd. de Bernhardy.

(4) Factumque est ut effigies Maniae suspensae pro singulorum foribus periculum, si quod immineret familiis, expiarent; Macrobe, *Saturnaliorum* l. I, ch. VII, p. 221, éd. de 1670. Voilà pourquoi on sculptait des masques sur les tombeaux; nous citerons entre autres celui du Musée Campana, cl. IV, série VIII, n° 417, et ceux du sarcophage de la villa Pinciana; Millin, *Monuments antiques*, t. I, p. 42. Voy. le *Bullettino dell' Instituto archeologico*, 1843, p. 142, et Visconti, *Museo Pio-Clementino*, t. V, pl. VIII. Ficoroni a même publié une urne sépulcrale dont le couvercle est orné de trois masques en relief (*Le Maschere sceniche*, p. 209), et l'on a trouvé à Athènes des masques dans l'intérieur des tombeaux; v. Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen*, pl. 79, fig. 3-6.

(5) Voy. Winckelmann, *Descript. des pierres gravées du Baron de Stosch*, n°s 1609, 1648, 1649,; Caylus, *Recueil d'Antiquités*, t. IV, p. 231, et pl. LXXII, fig. 6; Emele, *Ueber Amulete*, pl. I, fig. 1, 2, 3, 5, 6, et pl. II, fig. 1, 3, 4, 6; Bonnin, *Antiquités gallo-romaines des Eubuvoriques*, pl. XXVIII, fig. 1, 2, 3, 4, et la *Revue archéologique*, 1852, p. 247. On en gravait même sur les médailles des empereurs romains (Baudelot, *Utilité des voyages*, t. I, p. 343 et 344), et l'on croyait ajouter encore à sa puissance en le rendant plus vivant, en lui donnant des ailes; Winckelmann, *l. l.*, n°s 1652 et 1653. A défaut d'un phallus mieux conditionné, les Romains repoussaient les mauvais Esprits en l'imitant de leur mieux; *ils faisaient la figue*: voy. Jahn, *Ueber den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*, pl. IV, fig. 9 et 10, et Echtermeyer, *Ueber Namen und symbolische Bedeutung der Finger bei den Griechen und Römern*, p. 32. Ils croyaient même se garder par le simulacre du κτεὶς:

Signaque dat digitis medio cum pollice junctis,
occurrat tacito ne levis umbra sibi;
Ovide, *Fastorum* l. V, v. 433.

Voy. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, pl. XII, fig. 2; Grivaud de La Vincelle, *Antiquités gauloises*, pl. III, fig. 5; pl. X, fig. 10, et Jahn, *l. l.*, pl. IV, fig. 7 et 8.

moins paralyser leurs méchantes intentions, et on le sculptait comme une sauvegarde à la porte des maisons (1) ; on plaçait les récoltes sous sa protection (2) ; on lui confiait la garde des tombeaux (3), et on en suspendait au cou des enfants que leur faiblesse livrait sans défense à tous les maléfices (4). Les adorateurs de Bacchus qui se mêlaient aux Revenants de sa suite et

(1) Pollux, l. VII, par. CVIII, p. 765, éd. de Hemsterhuys; *Archaeologia Britannica*, t. IV, p. 169; *Monatschrift der Berliner Akademie der Künste*, août 1788, p. 90. On le sculptait comme amulette, même sur la porte des villes : à Anthéia, en Messénie (Welcker, *Jahrbuch des rheinl. Vereins*, t. XIV, p. 44); à Théra; *Monumenti inediti d. Instituto archeologico*, t. III, pl. XXVI, fig. 8. Les exemples en sont même assez nombreux en Étrurie et dans le Latium (à Alatri, Altilia, Arpino, etc.) pour autoriser à y voir un usage général : voy. Micali, *Monumenti per la storia*, pl. XIII, et Becker, *Handbuch der römischen Alterthümer*, p. 94 et suivantes.

(2) Quam rem comitata est et religio quaedam, hortoque et foco tantum contra invidentium effascinationes dicari videmus in remedio satyrica signa; Pline, *Historiae naturalis* l. XIX, ch. 4 (19); Martial, l. III, ép. LXVIII, v. 9. Aussi l'ajoutait-on habituellement aux Hermès (voy. entre autres Pausanias, l. VI, ch. 26), et Prudentius disait, *Contra Symmachum* I, v. 115 :

Turpiter adfixo pudeat quem visere ramo.

Iamblique, qui vivait cependant au quatrième siècle, croyait encore que c'était à cause du grand nombre des phallus consacrés, que les dieux répandaient la fertilité sur la terre; *De Mysteriis Aegyptiorum*, P. I, ch. 11. Voy. Rhodiginus, *Antiquarum lectionum* l. IV, ch. 6. Quand cette superstition ne fut plus aussi générale, on remplaça le phallus par une statue de Priape (voy. Martial, l. VI, ép. 72), qu'un nouvel abaissement de l'idée religieuse faisait quelquefois représenter avec une massue (Montfaucon, *Antiquité expliquée*, t. I, pl. 180) ou une sonnette à la main; *Ibidem*, Supplément, t. I, pl. 66.

(3) Creuzer, *Dionysius*, p. 236 et suivantes; Gori, *Museum Etruscum*, t. III, pl. XVIII, fig. 5 et 6; Müller, *Archäologie der Kunst*, p. 304; Millin, *Monuments antiques*, t. I, p. 42. Dans un tombeau, à Éboli, on en a trouvé jusqu'à vingt en terre cuite; *Annali dell' Instituto archeologico*, t. IV, p. 301. On y ajoutait même quelquefois le κτείς (sur la porte d'une grotte sépulcrale de Fallari, publiée par M. Bachofen, dans les pièces à l'appui de son *Mutterrecht*), et des images très-licencieuses : voy. Winckelmann, *Storia dell' arti*, t. III, p. 23, et Raoul-Rochette, *Nouveaux Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XIII, p. 538. Voy. sur cette alliance de la vie et de la mort dans les monuments de l'Antiquité, Panofka, *Annales de l'Institut archéologique*, t. I, p. 309 et suivantes. Nous en citerons un autre exemple curieux : Charon, qui, comme dans la mythologie populaire des Grecs, était le dieu de la Mort chez les Étrusques (voy. Ambrosch *De Charonte Etrusco*), est représenté en Ithyphalle sur un vase cité par M. Braun; *Annali dell' Instituto archeologico*, t. IX, p. 272.

(4) Pueris turpicula res in collo quaedam suspenditur; Varron, *De lingua latina*, l. VII, par. 97 : voy. aussi Plutarque, *Quaestionum convivalium* l. I, ch. 5; Pline, *Historiae naturalis* l. XXVIII, ch. 4 (7); Ruhnken, *ad Homeri Hymnum in Cererem*, v. 227; Böttiger, *Amalthea*, t. II, p. 408-418, et Arditi, *Il fascino e l'amuleto contro del fascino*, Napoli, 1825. A cause de sa nature ardente, le coq remplaçait quelquefois le phallus : Montfaucon en a publié jusqu'à trente-six exemples (*Antiquité expliquée*, t. II, P. II, p. 358 : voy. Jahn, *l. l.*, pl. II, fig. 1), et l'on a cru pendant tout le moyen âge que son cri mettait les fantômes en fuite : voy. notre *Histoire de la poésie scandinave*, p. 121. Un amulette destiné sans doute à préserver tout à la fois des maléfices des vivants et des morts, représentait un coq avec un masque sur la poitrine; dans Eckhel, *Choix des pierres gravées du Cabinet impérial*, p. 38.

restaient en contact immédiat avec eux pendant toute la fête, s'étaient donc naturellement préoccupés de leurs mauvais vouloirs, et ils avaient cru pouvoir à l'aide d'un phallus bien apparent affronter ce dangereux voisinage.

Ils n'avaient d'abord assisté aux Dionysiaques qu'à titre de simples spectateurs, plus dévots seulement et plus empressés que les autres ; mais leur intervention, longtemps insignifiante, devint assez active pour changer complétement le caractère de la Comédie. Que son nom vienne des chœurs de jeunes gens qui parcouraient la ville après boire (1), ou de la bonne et joyeuse chère des viveurs (2), c'était à l'origine une Ode (3), vraiment bachique (4), dont la forme primitive s'est peut-être conservée avec assez d'exactitude dans plusieurs pièces de Pindare (5). Mais l'esprit est si naturel aux populations du Midi, qu'elles le prodiguent partout et en goûtent jusqu'à l'abus : elles ne trouvaient pas une fête complète s'il n'en re-

(1) C'est le sens qu'Eschyle donnait à Κῶμος, dans l'*Agamemno*, v. 1189 : Aristophane appelait encore, dans les *Grenoullles*, v. 217, la suite de Bacchus, Κραιπαλόκωμος, le Cômos ivre, et donnait à un des compagnons du dieu de la fête le nom de ξύγκωμος, Membre du cômos ; *Acharnenses*, v. 263. On l'avait même personnifié par un Ithyphalle (voy. Laborde, *Collection des vases grecs de M. le Comte de Lamberg*, t. I, p. 49) qui tenait un thyrse ; *Ibidem*, p. 65. De là viennent aussi sans doute Κῶμα, Gaieté effrénée ; Κωμάζω, Danser et Insulter les passants ; Κωμαστὴς, Insolent. Une vieille loi citée par Démosthène, *In Midiam*, p. 269, éd. Didot, prouve que c'était bien là le sens ordinaire de Κῶμος : Καὶ τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί. Sur l'oxybaphon du Louvre, nº 3402, représentant Vulcain ramené dans l'Olympe par une Pompe bachique, un κῶμος, figure entre Silène et Bacchus une femme, le front ceint de lierre, tenant un thyrse d'une main et un canthare de l'autre, dont le nom est écrit en toutes lettres sur sa tête : Κωμῳδία.

(2) Κῶμος · ἡ μετ' οἴνου ᾠδή · Scoliaste d'Eschine, p. 734. Κῶμοι · ᾠδαὶ ἢ ὀρχήσεις μετὰ μέθης · Scoliaste de Platon, p. 189. C'est en ce sens que l'emploient Plutarque (*Lucullus*, ch. XXXIX ; *Vitae*, t. I, p. 618, éd. Didot) et même Aristophane, *Thesmophoriazusae*, v. 988. Ces questions d'étymologie sont nécessairement fort obscures et en général assez indifférentes. Nous excepterons cependant l'opinion si souvent citée d'Aristote : malgré son assertion, Κώμη, Village, existait aussi sans doute dans le dialecte attique, puisque Aristophane appelle, dans les *Nuées*, v. 965, les Habitants des bourgades, Κωμήτας.

(3) Voy. Aristophane, *Acharnenses*, v. 237 et suiv. Aristote, *Poetica*, ch. IV, par. 12 ; Photius, p. 637, l. 22 ; Euanthius, *De tragoedia et comoedia*, ch. II ; Müller, *Die Dorier*, t. II, p. 351 ; Böckh, *Staatshaushaltung der Athener*, t. II, p. 362, et Thiersch, *Einleitung zu Pindar*, p. 117.

(4) Thalie était d'abord figurée avec une couronne de lierre sur la tête, et l'on appelait encore du temps d'Aristote toutes les personnes qui concouraient à une représentation dramatique, Διονυσιακοὶ τεχνῖται.

(5) M. Kuithan a voulu le prouver dans une dissertation spéciale : *Versuch eines Beweises, dass Pindars Sieges-Hymnen als Ur-Komödien zu betrachten sind.*

levait les amusements et ne les assaisonnait des plaisanteries les plus salées. Dans la Grèce antique surtout, où l'on en dépensait tant, même les jours ordinaires, il ne suffisait pas à la joie populaire de le voir figurer officiellement dans les plaisirs de la fête ; il lui en fallait, argent comptant, que chacun apportât à ses risques et périls sur la place publique. Quoique entourés de tant de respects, les Mystères d'Éleusis eux-mêmes n'étaient point dispensés de payer tribut à ce goût national : au moment où la procession qui précédait leur célébration, défilait sur le pont du Céphissus, des insulteurs en attaquaient nominativement les membres sans aucune autre raison que le plaisir d'une insulte bien acérée (1). Ces railleries violentes s'introduisaient naturellement, par la seule expansion de la gaieté publique, dans la plupart des réjouissances où le peuple s'associait et prenait vraiment quelque part (2). Dans les fêtes spéciales qu'elles célébraient, à Athènes (3) comme à Mysie (4), à Égine (5) comme à Paros (6) et à Anaphé (7), les femmes elles-mêmes ne craignaient point de participer à ces licences ; elles

(1) On les appelait : Γεφυρισταὶ, Railleurs violents ; la racine, Γέφυρα, Pont, indique l'origine du mot. Voy. Pausanias, l. VII, ch. XXVII, par. 11 ; Suidas, s. v. Γεφυρίζων ; Hésychius, s. v. Γεφυρισταὶ, et Photius, s. v. Στήνια.

(2) C'était un moyen de fêter les Mystères, selon le Chœur des Initiés des *Grenouilles*, v. 375 :

κἀπισκώπτων
καὶ παίζων καὶ χλευάζων,

et dans son Commentaire d'Apollodore, p. 26 et 88, Heyne a reconnu aussi à ces sarcasmes une valeur vraiment mythique. Parmi les témoignages presque innombrables de cet usage nous citerons l'*Hymne homérique à Hermès*, v. 55 ; Strabon, l. IX, p. 400 ; Plutarque ; *Quaestionum graecarum* par. XII ; Pollux, l. IV, par. 104 ; le Scoliaste d'Aristophane, *ad Plutum*, v. 1041, et Hésychius, s. v. Στηνιῶσαι. On lit encore dans *Daphnis et Chloé*, l. IV, p. 186, trad. de Courier : L'un chantoit les chansons que chantent les moissonneurs au temps des moissons ; l'autre disoit les brocards qu'on a accoustumé de dire en foulant la vendange. Autrefois, selon M. Leber, on s'invectivait encore pour s'amuser aux Fêtes de Saint-Cloud, et à Lyon, le jour de la Saint-Denis de Bron ; *Collection des dissertations relatives à l'histoire de France*, t. IX, p. 359, note. Il était même resté partout quelque chose de cet usage dans ce qu'on appelait *les libertés du carnaval*.

(3) Suidas, s. v. Γεφυρίζων ; Aristophane, *Plutus*, v. 1013.

(4) Pausanias, l. VII, ch. XXVII, par. 4.

(5) Hérodote, l. V. ch. LXXXIII, p. 264, éd. Didot.

(6) Voy. O. Müller, *Geschichte der griechischen Literatur*, t. I, p. 236 ; l'*Etymologicum magnum*, p. 764, l. 14, et le Scoliaste d'Héphaistion, p. 170.

(7) Apollonius, *Argonauticon* l. IV, v. 1727 et suivants.

s'organisaient en chœurs qui prenaient l'initiative de l'attaque, et supportaient vaillamment les représailles. Ces joies effrénées étaient doublement à leur place dans les turbulences des Bacchanales. Aussi, quand la foule se pressait en riant sur le passage du cortége, les Phallophores qui n'avaient point de rôle particulier à y remplir, lançaient-ils du haut de leur chariot (1) des brocards qu'on leur renvoyait avec la même pétulance, et ce feu roulant d'invectives, ces vives plaisanteries qui se croisaient en tous sens et mordaient quelquefois au sang, mais toujours sans malice, uniquement pour montrer qu'on avait la dent blanche et bien aiguë, ne s'arrêtaient que pour laisser aux Ithyphalles la liberté de chanter en chœur les louanges du Dieu, et aussitôt après, la mêlée recommençait avec la même abondance de traits, le même flux et reflux d'esprit, et la même gaieté acariâtre (2). Tout paraissait licite, pourvu qu'on s'amusât bruyamment et que l'on provoquât des éclats de rire. Si grossières qu'elles fussent, les obscénités se provoquaient sans vergogne par paroles et par gestes ; c'était le phallus qui donnait le ton, et l'on se rappelait comment Cérès, une des patronnes de l'Orgie, avait été distraite de ses chagrins : il n'y avait personne qui ne fût prêt à relever comme Baubo sa robe par-dessus sa tête (3). Bien étrangères d'abord au programme de la fête, ces rudes saillies en devinrent insensiblement un élément essentiel : comme elles semblaient beaucoup plus divertissantes que des hymnes, même à boire, on se plut à les croire particulièrement

(1) On en avait même fait une expression proverbiale, Ὡς ἐξ ἁμάξης λαλεῖ : voy. Suidas, s. v. Τὰ ἐξ ἁμάξης; le Scoliaste d'Aristophane, *ad Equites*, v. 544, et Érasme sur l'adage *De plaustro loqui*.

(2) Dicaipolis disait encore ironiquement à Lamachos dans les *Acharniens*, v. 1114 :

Οὐ (προσαγορεύω σε), ἀλλ' ἐγὼ χὼ παῖς ἐρίζομεν [πάλαι,

et Ménandre lui-même a mentionné cet usage dans un fragment (le 4e) de la *Périnthienne* :

Ἐπὶ τῶν ἁμαξῶν πομπεῖαί τινες
σφόδρα λοίδοροι.

Voy. Platonius, *De comoediarum Differentiis*, p. 533, éd. de Meineke.

(3) Arnobe, *Adversus Gentes*, l. v, p. 176 et 182, éd. de Leyde, 1651 : voy. aussi Diodore, l. v, ch. 4 ; t. I, p. 256, éd. Didot.

agréables à Bacchus (1), et l'on dénia aux citoyens le droit de s'en offenser et d'invoquer contre leurs énormités la protection des lois (2). Ces dialogues sans lien et sans but, capricieusement improvisés, pendant la course de l'Orgie, se groupèrent à l'imitation des épisodes tragiques, se soumirent à une vague unité de temps, de lieu et d'action, et voulurent former une sorte d'ensemble. Mais, malgré ces ressemblances extérieures, les Phallophores conservèrent leur caractère primitif et différaient essentiellement par leur caractère et par leurs discours des Ithyphalles. Ceux-ci appartenaient au cortége officiel de Bacchus; ils revenaient comme lui de l'autre monde et en rapportaient des visages de Larves; ils devaient nécessairement parler aux spectateurs des choses passées depuis longtemps, et les épouvanter de leur laideur et de leurs souffrances. Les autres étaient au contraire de joyeux vivants qui se plaisaient même à abuser de la vie ; par leur naissance, leurs ridicules et leur gaieté, ils faisaient partie de la foule accourue pour s'amuser autour de leurs tréteaux ; toutes leurs paroles gardaient leur date, restaient des paroles de fête, et la difformité de leur masque ne pouvait pas être un épouvantail, mais une caricature. La Comédie grecque était trouvée (3), trop âpre encore, trop vagabonde et trop débraillée, même pour les saturnales d'une démocratie, mais il ne lui fallait plus que se discipliner quelque peu, se tempérer et se contenir, et cela arriva, sans préméditation et sans effort, par le progrès naturel de la civilité et le développement des instincts délicats de la race.

(1) Lucien, *Piscator*, par. xxv.

(2) C'est au moins ce qui semble ressortir de ces deux vers d'Aristophane :
Ἠ τοὺς μισθοὺς τῶν ποιητῶν ῥήτωρ ὢν εἶτ' ἀποτρώγει,
κωμῳδηθεὶς ἐν ταῖς πατρίοις τελεταῖς ταῖς τοῦ Διονύσου·
Ranae, v. 367-8.

(3) Aristote a dit positivement, *Poetica*, ch. IV, par. 10 : οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμῳδοποιοὶ ἐγένοντο, et il ajoute, par. 12, que la comédie venait ἀπὸ τῶν (ἐξαρχόντων) τὰ φαλλικά. De là ce passage de Suidas, s. v. Σκώπτης : Ἡ κωμῳδία τὸν σκωπτικὸν ἐπίχαριν καλεῖ. Un souvenir vivant en était resté dans la signification de Κωμῳδέω, Lancer des traits satiriques.

CHAPITRE III

La Comédie dorienne.

Avant que l'écriture eût appris à éterniser la pensée et à lui donner des ailes, les poëtes, obligés d'être eux-mêmes les courtiers de leur renommée, s'en allaient de ville en ville à la recherche d'un public d'admirateurs (1). La tradition racontait même qu'en signe de leur immortalité Homère (2) et Hésiode (3) récitaient leurs vers, un rameau d'arbre vert à la main (4). Pour se concilier plus sûrement la faveur de leur auditoire, les ingénieux mendiants qui vivaient des poëmes homériques avaient cherché dès l'origine à représenter le poëte célèbre auquel les cent voix de la renommée les avaient attribués (5). Ils reproduisaient de leur mieux les inflexions de voix et les gestes peu nombreux dont l'imagination publique avait conservé le souvenir (6), tenant à son instar une branche de laurier ou de myrte (7), et jouant son rôle comme un acteur qui laisse sa vraie nature dans la coulisse et devient une autre personne sur la scène (8). Mais l'admiration croissante du

(1) C'est dans la nature des choses, et Platon le dit positivement d'Homère ; *De Legibus*, l. II ; *Opera*, t. II, p. 286, éd. Didot : voy. aussi Aristote, *Rhetorices* l. III, cap. I, par. 2 ; *Opera*, t. I, p. 385.

(2) Κατὰ ῥάβδον ἔχφρασεν : Pindare, *Isthmia*, V, v. 63, éd. de Böckh.

(3) Pausanias, l. IX, ch. XXX, par. 3. Hésiode lui-même disait, *Theogonia*, v. 31 :

Καί μοι σκῆπτρον ἔδον, δάφνης ἐριθηλέος ὄζον.

(4) Ils sont représentés avec une couronne de laurier sur des pierres gravées, publiées par Gori, *Museum florentinum*, t. I, pl. XLIII.

(5) Il est déjà question dans l'*Hymnus in Apollinem*, v. 172, d'acteurs qui représentaient (ὑποκρίνασθε) le personnage d'Homère, et Timée définissait les rhapsodes Οἱ τὰ Ὁμήρου ὑποκρινόμενοι. *Lexique de Platon*, s. v. Ὁμηρίδαι.

(6) Voy. O. Müller, *Die Dorier*, l. IV, ch. VII, par. 11. Voilà pourquoi Simonide, de Zacynthe, récitait assis dans une chaise à bras les poëmes d'Archiloque (Athénée, l. XIV, p. 620 C) : c'était une tradition.

(7) Quoique leur nom signifiât probablement Chantre de vers déjà composés ῥαπτῶν ἐπέων ἀοιδοί, comme disait Pindare, on l'a même traduit pendant longtemps par Chanteur à la branche.

(8) Hésychius et Diodore, l. XIV, ch. 109, et l. XV, ch. 7, les appellent ὑποκριταὶ ἐπῶν, et Athénée dit en parlant du rhapsode Hégésias, τὸν κωμῳδὸν ; l. XIV, p. 620 C : voy. Platon, *Ion*, ch. IV et VII (*Opera*, t. I, p. 390 et 392), et *De Legibus*, l. VI ; t. II, p. 764.

peuple exigea davantage : elle ne trouva plus qu'un appareil aussi simple répondît au génie d'un si grand poëte, et pour continuer à le représenter avec une vraisemblance suffisante, les rhapsodes durent adopter des manières plus théâtrales ; il leur fallut poser, une cithare entre les bras (1), se ceindre orgueilleusement le front d'une couronne d'or (2) et se draper dans des habits blancs, les seuls qui convinssent aux mortels d'élite en commerce avec les dieux (3). La popularité dont ils jouissaient à titre d'Homérides (4), peut-être aussi le désir de refréner la licence des chants bachiques et d'en élever le ton leur firent donner une place dans les Dionysiaques ; ils y récitaient en l'honneur des dieux les morceaux les plus tragiques de leur répertoire (5), et leur exemple apprit à en rendre les diverses exhibitions moins capricieuses et moins fantastiques. Les Ithyphalles, chargés des intermèdes, dépouillèrent leur attirail grotesque ; ils prirent aussi un costume en rapport avec les héros dont ils devaient exprimer les souffrances, et remplacèrent par de faux-visages à leur ressemblance les masques effrayants et grossiers qui avaient jusque-là personnifié des Mânes. Ce ne furent plus des ivrognes qui psalmodiaient des complaintes entre deux éclats de rire, mais de vrais acteurs, qui représentèrent sérieusement des personnages réels et remplirent un rôle historique, de plus en plus étranger aux extravagances de la fête.

La comédie ne pouvait se développer ainsi par la logique de

(1) A l'instar d'Apollon (voy. entre autres Spanheim, *ad Callimachum*, p. 399) : ce n'était qu'un accessoire de théâtre ; Strabon, l. xiv, p. 648.

(2) Platon, *Ion*, ch. vi ; *Opera*, t. I, p. 392, éd. Didot. Cet usage s'était même conservé à Rome ; *Rhétorica ad Herennium*, ch. iv, par. 47.

(3) Leur costume d'acteurs se marqua même encore davantage : ils prirent un manteau de couleur différente, selon qu'ils récitaient des morceaux de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* ; Eustathius, *ad Iliadis* l. i, v. 15, *Commentarii*, t. 1, p. 6, l. 5-7 ; Fabricius, *Bibliotheca graeca*, l. II, ch. vii, par. 3.

(4) Pindare leur en donnait le nom dans la seconde *Néméenne*, ainsi qu'Aristote, d'après Athénée, l. xiv, p. 620 B.

(5) Τῶν θεῶν οἷον τιμὴν ἀπετέλουν τὴν ῥαψῳδίαν. Athénée, l. vii, p. 275 C.

sa nature ni même s'approprier immédiatement les perfectionnements de forme que la tragédie avait si facilement atteints : son essence était le caprice et la verve ; son principal mérite, la gaieté, et son idéal, le plaisir de ses acteurs ; il lui fallait de l'esprit à tout prix, et elle en cherchait à droite et à gauche, sans rime ni raison ; son rire lui-même était indiscipliné et volontaire. Mais le succès qu'obtinrent ces vifs assauts de parole en fit pour ainsi dire un genre littéraire ; chacun se crut obligé à les rendre plus dignes de l'approbation populaire et voulut s'en faire honneur ; on soigna son esprit, on renchérit sur sa verve et l'on parvint à diminuer les inégalités de ces improvisations. On mêlait bien encore çà et là au dialogue régulier des sarcasmes adressés à la cantonade, et une réplique violente en partait aussitôt, mais la scène restait sur les chariots, qui voituraient la fête, et sauf de piquantes exceptions, les Bacchants officiels se chargeaient de pourvoir eux-mêmes à l'interpellation et à la réponse. L'habitude et la nature formèrent des comiques au pied levé (1), toujours prêts à battre le fer et à riposter en quarte, qui se jetaient et se renvoyaient le mot comme un volant et trouvaient toujours de l'esprit sur leur raquette. Ce changement dans les personnes en amena un autre plus important encore dans les choses. Lorsque les railleries mieux liées se suivirent sans interruption et formèrent une sorte d'ensemble, il devint impossible de les apprécier suffisamment d'après les phrases brisées qu'on saisissait au vol pendant la marche de la Pompe; elles furent, ainsi que les tragédies, récitées tout entières sur des estrades (2), et quand leur public, plus

(1) On les appelait Αὐτοκάβδαλοι, Σοφισταί, Ἐθελονταί (à Thèbes) et Δικηλισταί (à Sparte).

(2) L'existence du théâtre roulant de Sousarion ne repose que sur une conjecture de Bentley (*Dissertation upon the Epistles of Phalaris*, p. 263 et suiv.) approuvée par M. Welcker, *Anhang zu Trilogie*, p. 247 et 254. Dans la xxxix[e] inscription, ligne 54, de la Chronique de Paros, il y a αθ... αις, et au lieu de lire conformément à l'écriture Ἀθήναις, Bentley avait imaginé ἀπήναις; *Opuscula*, p. 263-4, éd. Leipsick, 1791. Voici le passage entier, avec les restitutions les plus vraisemblables entre parenthèses : ἀφ' οὗ ἐν

commodément placé et moins distrait, les entendit mieux, il fallut les composer davantage, les allonger et les rattacher à un sujet, leur donner, sinon plus d'unité, au moins plus de cohérence. En montant sur un vrai théâtre les improvisateurs de quolibets passèrent comédiens : ils ne se contentèrent plus de railler éternellement leurs compagnons d'orgie, d'imiter d'une façon grotesque des Faunes et des Satyres, des êtres de première formation, complétement étrangers à toutes les convenances et à tous les usages de la vie civilisée (1). Le champ de la comédie s'étendit et se fixa ; on y représenta non plus des conceptions arbitraires, mais des réalités en chair et en os : de maladroits voleurs de fruits (2) ; des charlatans, arrivant de loin comme tous les charlatans et pour preuve estropiant effrontément la langue (3) ; des athlètes lourds, mal léchés et vantards (4) ; des fous tour à tour malicieux et d'une bêtise stupide, et toujours amusants (5).

L'erreur d'Aristote sur l'origine dorienne du nom de la comédie avait selon toute apparence une tradition historique pour cause première. Tous les écrivains de quelque autorité sur ce sujet, s'accordent à dire que la Muse comique avait d'abord parlé le dorien (6), et des faits constants rendent cette initiative de la famille dorienne au moins bien vraisemblable. D'abord, les Siciliens cultivaient la danse, d'où le Drame devait sortir par la seule force des choses, avec une passion

'Αθ(ήν)αις κωμῳ(δῶν χο)ρ(ὸς ηὑρ)έθη, (στη)σάν(των αὐτὸν) τῶν 'Ικαριέων, εὑρόντος Σουσαρίωνος ; Böckh, *Corpus inscriptionum graecarum*, t. II, p. 301.

(1) De là les cornes, les oreilles d'âne que l'on donnait encore souvent aux masques et aux personnages comiques : voy. Ficoroni, *Le Maschere sceniche*, pl. VIII, fig. 2 ; pl. XXII, fig. 4, et pl. LV, fig. 3.

(2) Athénée, l. XIV, p. 621 D : l'adresse était un de leurs devoirs de bons citoyens ; Plutarque, *Lycurgi Vita*, ch. XVII, par. 4 ; *Vitae*, p. 60, éd. Didot.

(3) Athénée, *l. l.*

(4) Athénée, l. I, p. 19F.

(5) Hésychius, t. II, col. 632, et Photius, *Lexicon*, p. 236.

(6) Dioscorides, ép. XXIX, l'appelle Δωρὶς Μοῦσα· Théocrite n'était pas moins explicite, ép. XVII, v. 1 : Ἅτε φωνὰ Δώριος ; et le Scoliaste d'Aristophane, *ad Nubes*, v. 1154, disait : Χορικῇ περιπλοκῇ εἴρηται καὶ διαλέκτῳ Δωρίδι

devenue proverbiale (1) ; le Chœur, la forme première de la poésie dramatique en Grèce, avait pris en Laconie tant de régularité et d'importance que les dieux en recommandèrent l'imitation même aux Athéniens (2), et à une époque antérieure à toutes les autres traditions du théâtre grec, on y jouait déjà une espèce de comédie (3) où des personnages réels étaient imités (4) par des acteurs portant un masque (5). C'était surtout la contrefaçon moqueuse de quelques individus grotesques (6), une caricature vivante, sans beaucoup d'esprit et sans grande pensée, qui eût beaucoup plus égayé les gens grossiers que les esprits délicats, si tout le monde n'avait été bien décidé à s'amuser à tout prix pendant les Bacchanales. Elle resta pendant longtemps plus personnelle que générale, plus improvisée que réfléchie, probablement même plus mimique que parlée ; mais quoique encore bien enveloppée et bien incomplète, c'était enfin la vraie comédie : elle saisissait le ridicule sur le vif et le représentait gaiement, sans autre but que de le livrer à la risée.

Comme il arrive presque toujours pour les origines littéraires, les premières ébauches de la comédie grecque ne nous sont pas parvenues : on ne songe point à noter des bégaiements

(1) Σικελίζειν τὸ ὀρχεῖσθαι παρὰ τοῖς παλαιοῖς ; Athénée, l. I, p. 22 C.

(2) Démosthènes, *In Midiam*, p. 531, et l'expression dont l'Oracle de Delphes se servit rend ce fait encore plus remarquable : ἱστάναι χορόν. Le Chœur avait été d'abord chez les Doriens consacré à Apollon, le dieu de la guerre, le défenseur, Ἀπέλλων, et lorsqu'on l'introduisit dans le culte de Bacchus, on voulut marquer, par l'arbitraire et le désordre, la différence de la fête et des dieux. Si les Bacchanales ne furent jamais admises à Sparte, on les célébrait dans le reste de la Laconie : voy. Pausanias, l. III, ch. XIII, par. 5 ; ch. XX, par. 4 ; ch. XXII, par. 2 ; ch. XXIV, par. 3, et l. IV, ch. XXXI, par. 4.

(3) Suidas dit d'après le livre de Sosibius, *De ludis mimicis in Laconia olim celebratis*, ὅτι εἰδός τι κωμῳδίας ἐστὶ καλούμενον Δικηλιστῶν καὶ Μιμηλῶν ; s. v. Σωσίβιος ; t. II, p. I, col. 852.

(4) Μιμηλὸς ne signifiait pas sans doute un simple Pantomime, puisqu'Hésychius et l'*Etymologicon magnum* expliquent Μιμαλῶνες par Γεγωνοκῶμαι.

(5) Δεικελισταὶ vient certainement de Δείκηλον, Δείκελα, Masque ; dans Hésychius, t. I, col. 903.

(6) Un témoignage curieux de la popularité de cette comédie chez les Doriens se trouve dans Diodore de Sicile, l. XX, ch. LXIII, par. 2. Il dit qu'Agathoclès, le général syracusain, contrefaisait, même dans les assemblées publiques, les gens ridicules et faisait rire le peuple καθάπερ τινὰ τῶν ἠθολόγων ἢ θαυματοποιῶν θεωροῦντας ; t. II, p. 390, éd. Didot.

insignifiants, et les essais mal venus, que des inspirations plus heureuses font bientôt trouver encore moins satisfaisants, sont bien vite oubliés. Mais d'assez nombreuses indications permettent, sinon d'en suivre l'histoire pas à pas, de discerner toutes ses causes, et d'apprécier ses diverses péripéties, au moins de s'orienter et de reconnaître à vol d'oiseau ses principaux développements. Sans doute par imitation des épisodes tragiques, Arion intercala dans les dialogues créés sur place par le peuple, des monologues en vers, que pour s'y livrer librement à une gaieté sans vergogne il faisait réciter à des Satyres (1). Anthéas de Lindos (2), et l'Hydriote Evagès (3) voulurent aussi s'inspirer d'avance de l'esprit des Orgies, et préparer des sarcasmes, auxquels ils donnaient comme aux chants phalliques une cadence musicale; mais ces tentatives incomplètes ne pouvaient réussir. L'énergie du geste, l'émotion vibrante de la parole, l'imprévu et la vérité de la bataille en faisaient le principal charme, et la foule préférait à d'élégantes épigrammes aiguisées à loisir, de grossiers, mais vivants impromptus. Les chants anciens s'accourcirent même de plus en plus, et ne furent plus à leur tour que des intermèdes (4). On rendit à la forme sa liberté d'allures et sa verve, et l'on prétendit avoir vraiment quelque chose à dire : la Comédie prit possession d'elle-même; elle suivit d'un pied léger sa propre voie et rompit avec les traditions de la fête. Ces conversations de rencontre qui changeaient si délibérément d'interlocuteurs et de sujet, se suivirent sans in-

(1) Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας. Suidas, s. v. Ἀρίων; t. I, p. I, col. 716, éd. de Bernhardy. Arion était né à Méthymne et vivait dans la xxxviiie Olympiade; il passait pour avoir distingué le premier les diverses parties du Chœur par des personnages différents et y avoir ainsi introduit un véritable dialogue. C'est à Corinthe que furent introduits ces perfectionnements : voy. Hérodote, l. I, ch. xxiv, p. 7, éd. Didot.

(2) Athénée, l. x, p. 445 B.

(3) Étienne de Byzance, p. 724. Peut-être faut-il ajouter Timocréon, de Rhodes, qui avait, selon Suidas, composé des comédies venimeuses.

(4) Les chants phalliques se retrouvent même encore dans Aristophane, *Acharnenses*, v. 263-279. M. Reinhold a supposé beaucoup trop de régularité et d'importance à cette tradition lorsqu'il a dit : Klar geht hieraus hervor, dass die Comödien der Alten eine Art Vaudeville waren, oder Singspiele ; *Ueber die Anwendung der Musik in den Comödien der Alten*, p. 9.

terruption, souvent même se continuèrent, se rattachèrent à un semblant d'action, et il se trouva des comédiens plus sensibles aux mérites de la mélodie et mieux doués que les autres, qui versifièrent, au moins approximativement, leurs improvisations (1). Ce fut d'abord sans doute au détriment du Drame : incapables de lutter avec eux de facilité et d'entrain, les acteurs secondaires se bornaient à leur donner la réplique, et les pièces se composaient d'une succession de monologues très-imparfaitement liés par quelques phrases (2). Mais il arriva enfin, notamment à Sicyone, que les fournisseurs habituels des Bacchanales conçurent quelque ambition littéraire ; ces dialogues à un seul personnage leur parurent trop rudimentaires, ils y mirent plus de mouvement, de variété et de mesure ; les acteurs en sous-ordre eurent aussi un vrai rôle, et l'on ne compta plus sur les hasards de l'improvisation que pour des développements épisodiques ou des accessoires à peu près superflus (3). Les anciens costumes convenaient aux fantastiques mascarades de la fête ; mais ils choquèrent le bon sens public quand la comédie eut acquis quelque indépendance et représenta des personnages réels. Phormis, de Ménalos, s'affranchit d'une tradition qui n'était plus qu'une mauvaise habitude, et revêtit tous les acteurs d'un manteau blanc qui leur descendait jusqu'aux pieds (4) : ce n'était pas encore le costume du rôle, mais c'était déjà un uni-

(1) Scoliaste de Denys de Thrace ; dans Becker, *Anecdota graeca*, p. 748. De là ce passage de Pollux, l. IV, par. 113 : στιχομυθεῖν, vocaverunt alternis respondere iambis, et rem ipsam στιχομυθίαν. C'est probablement à l'imitation des poëtes doriens que Sousarion versifiait ses comédies : Stobée (Johannes de Stobi) nous en a conservé quatre vers (*Florilegium,* fol. 389B, éd. de Gesner, Zurich, 1543), et Bentley en a ajouté un cinquième dans sa *Dissertation upon Phalaris*, p. 144, éd. de 1777.

(2) Selon M. Bode, Sousarion n'aurait pas même employé d'acteur et aurait joué seul toutes ses pièces ; *Geschichte der dramatischen Dichtkunst,* t. II, p. 25. M. Meineke croit au contraire qu'il en employait deux ; *Historia critica comicorum graecorum*, p. 25. Mais le passage du grammairien anonyme sur lequel ils s'appuient tous deux, dit seulement : Οἱ (περὶ Σουσαρίωνα)... τὰ πρόσωπα εἰσῆγον ἀτάκτως· *De Comoedia*, p. XXXII. Nous avons, comme presque tous les critiques postérieurs à Pearson, substitué Σουσαρίωνα à la leçon littérale Σαννυρίωνα.

(3) Athénée, l. XIV, p. 622 C.

(4) Ἐχρήσατο δὲ πρῶτος ἐνδύματι ποδήρει καὶ σκηνῇ δερμάτων φοινικῶν· Suidas, s. v. Φόρμος.

forme de théâtre qui, s'il ne favorisait pas l'illusion, ne la détruisait plus comme à plaisir par des travestissements impossibles. La scène, dressée sur une table grossière (1) à peine décorée de simples branchages, gardait avec la même fidélité le souvenir de ces rustiques commencements. Phormis voulut aussi la rendre plus digne de la majesté du Dieu dont on y célébrait la fête; peut-être espérait-il, en lui donnant plus de solennité et de pompe, obliger la foule à plus d'attention, les comédiens à plus de décence, les poëtes à plus d'efforts, et il l'orna de rideaux de pourpre (2).

A défaut de renseignements plus positifs, la magnificence du théâtre serait un témoignage, et prouverait à elle seule avec quel amour ces folles célébrités étaient solennisées à Mégare (3). Les chants phalliques y avaient sans doute conservé toute leur rudesse et leur licence primitive, mais ils étaient accompagnés de dialogues plus grossiers encore (4), où le peuple satisfaisait ses goûts de sarcasme (5) et s'abandonnait à tous les excès d'une gaieté échevelée (6). Réellement improvisées dans l'ivresse du vin ou de la fête, ces moqueries ne formaient aucune action; elles se suivaient au hasard, âcres et violentes, n'épargnant ni la pudeur des femmes ni la bonne renommée des citoyens. On finit par imaginer une espèce de mise en scène : Maison, le plus célèbre auteur de ces personnalités dramatiques, avait même in-

(1) Suidas explique Ἐλεός, l'ancien nom du théâtre, par ἡ μαγειρικὴ τράπεζα; t. I, P. II, col. 179.

(2) M. Bernhardy a proposé sans raison suffisante de lire dans le passage de Suidas que nous citions tout à l'heure, σκευῇ au lieu de σκηνῇ; *Grundriss der griechischen Litteratur*, t. II, p. 898. Toutes les pièces de Phormis avaient un sujet mythologique.

(3) Voy. Aristote, *Ad Nicomachum*, l. IV, ch. 2.

(4) Ecphantides, *Poetarum comicorum graecorum fragmenta*, p. 5; Myrtilus, *Ibidem*, p. 146; Hésychius, s. v. Γέλως. Nous croirions cependant volontiers que le mépris qu'on affectait pour la comédie mégarienne tenait surtout à son antiquité et à ses formes restées trop primitives : voy. Aristophane, *Vespae*, v. 57; le Scoliaste *ad h. v.*, et Suidas, t. I, P. I, col. 1080.

(5) Pittacus, *Anthologia palatina*, t. II, p. 445; Hésychius, *l. l.*, etc.

(6) Tous les sentiments des Mégariens étaient excessifs : Μεγαρικὰ δάκρυα était aussi passé en proverbe; Hésychius, s. v. Μεγαρέω δάκρυα, et Becker, *Anecdota graeca*, t. I, p. 281.

venté deux caractères comiques que les théâtres étrangers s'approprièrent en leur laissant son nom. C'étaient un esclave insolent et avisé, une sorte de Scapin grossier, et un cuisinier basané, louche et difforme, dont le crâne dénudé gardait à peine deux ou trois mèches de cheveux noirs (1). Trop personnelles et trop incultes pour intéresser par elles-mêmes, ces satires à plusieurs voix tombaient dans un oubli complet dès le lendemain de la fête. Les grammairiens n'ont pas daigné en recueillir un seul vers (2); ils ne nous en ont pas conservé la moindre analyse, et nous n'en connaîtrions à peu près rien, sauf le nom de quelques auteurs (3), si elles n'avaient pas été apportées en Attique et selon toute apparence naturalisées à Athènes. On peut ainsi leur attribuer sans trop d'arbitraire toutes les grossièretés dont les poëtes, un peu plus récents, de la Vieille comédie, se vantaient d'avoir débarrassé le théâtre, et avant eux les farceurs de la pièce lançaient des noix aux spectateurs (4), sans doute afin de les exciter à se ruer les uns sur les autres comme des chiens auxquels on jette un os (5). On exhibait des mendiants bien déguenillés pour railler leurs hail-

(1) Athénée, l. xiv, p. 659; Pollux, l. iv, par. 150, et Hésychius, s. v. Μούσωνες.

(2) Les vers de Sousarion qui nous sont parvenus, ont sans doute été composés à Athènes; car on n'y retrouve pas les caractères habituels du dialecte dorien.

(3) Phormis, Dinolochus, Tolynus et Maison. On sait même par Suidas que le premier avait écrit sept drames, et le second, qu'il appelle Δημόλοχος, quatorze.

(4) Il s'y rattachait probablement une idée obscène, ainsi qu'aux figues qu'on jetait en même temps : voy. nos *Études sur quelques points d'archéologie*, p. 53. Jehan Lefevre disait encore dans sa traduction du *Vetula*, v. 3035 :

> Puis entreras dedenz le lit
> pour accomplir tout ton delit;
> Ilec nue la trouveras,
> or y parra que tu feras.
> Soies appert, car se une fois
> tu lui as croissues ses nois,
> Jamais ne le refusera
> et de tout son cuer t'aimera.

On lit aussi dans *Les Ordonnances générales d'amour* (attribuées à Pasquier), art. xxviii : Tous arbres esquelz croissent noix ou noysettes seront arrachez; p. 21, éd. de 1833. Mais nous croyons volontiers que la Comédie mégarienne n'y mettait pas tant de finesse et ne voyait dans ces distributions qu'une occasion d'ignobles batailles. On en trouve encore des exemples dans notre moyen âge catholique : voy. Reinsberg-Düringsfeld, *Le Calendrier belge*, t. II, p. 194.

(5) Aristophane, *Vespae*, v. 58-59; cela paraît d'autant plus probable qu'il venait de dire :

> Μηδ' αὖ γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον.

Voy. aussi *Pax*, v. 962-965, et *Plutus*, v. 797-799. Une autre preuve de l'imitation à Athènes de la Comédie mégarienne se trouve dans l'*Etymologicum magnum*, p. 761 : Τὸ καλούμενον Κρατίνειου μέτρον πολυσύνθετον ἀπὸ τοῦ Μεγαρέως Τολύνου.

lons et les faire guerroyer avec leurs poux (1). Il y avait des portefaix qui soufflaient, geignaient, changeaient leurs fardeaux d'épaule et se livraient à de bruyantes incongruités (2). On courait sur la scène avec un gros phallus cousu à sa ceinture; comme dans les parades de nos foires, on renforçait les plaisanteries de coups de bâton et l'on criait Iou! Iou! en agitant des torches (3). A Mégare, ces grosses gaietés semblaient naturelles. Le respect d'aucune convenance n'y modérait les hardiesses des Orgies; aucune habitude de décence ou d'atticisme n'y forçait les poëtes de surveiller leur fantaisie et de lui serrer la bride : chacun devenait excessif à son aise, se débraillait et multipliait les acteurs selon son bon plaisir (4).

Malgré les innovations de Phormis, c'est à un de ses contemporains, de race dorienne comme lui, à Épicharme, que les Anciens attribuaient l'invention définitive de la Comédie (5). Peut-être même le théâtre se dressait-il encore de son temps, au moins en Sicile, sur de simples tréteaux (6); mais devenu plus vaste, il se prêtait mieux aux exigences d'un drame réel (7). De nouveaux ornements mieux entendus en relevèrent l'impor-

(1) Aristophane, *Pax*, v. 739.
(2) Aristophane, *Ranae*, v. 3-10.
(3) Aristophane, *Nubes*, v. 537-543.
(4) Anonymus, *De Comoedia*, p. xxxii, éd. de Kuster.

(5) Χὠνὴρ ὁ τὰν κωμῳδίαν εὑρὼν Ἐπίχαρμος. Théocrite, épigr. xvii, v. 1. Voy. aussi Suidas, *s. v.*, et Cramer, *Anecdota graeca*, t. IV, p. 316. Aristote dit seulement que la Comédie était originaire de Sicile (*Poetica*, ch. v, par. 3), et l'on sait par Épicharme lui-même qu'Aristoxène, de Sélinonte, composait avant lui des comédies en vers ïambiques; dans Héphaistion, *Encheiridion*, p. 45, éd. de Gaisford.

(6) Dans plusieurs peintures que l'on croit généralement se rapporter aux comédies d'Épicharme, les acteurs montent par une échelle sur un échafaud qui sert de théâtre : voy. entre autres d'Hancarville, *Antiquités étrusques*, t. III, pl. 108 Mais l'Art était si libre en Grèce, qu'il nous semble probable comme à M. Bernhardy, *Grundriss der griechischen Litteratur*, t. II, p. 894, que les peintures des vases étaient, au moins pour la plupart, des œuvres d'imagination. Ainsi, par exemple, on a vu une scène de l'*Héphaistios* dans l'oxybaphon du Louvre (Musée de Charles X, n° 3402), publié par Millin, *Monuments antiques*, t. I, pl. ix, et par Millingen, *Vases de sir Coghill*, pl. vi, et il y a aussi dans ce Musée (n° 3301) une coupe à figures rouges où la même scène est représentée d'une manière toute différente. Böttiger, qui n'en tirait pas les mêmes conséquences que nous, avait déjà remarqué, *De quatuor aetatibus rei scenicae*, p. 5 et 6, qu'on ne trouve assez fréquemment dans les peintures des vases ni le masque, ni le cothurne, ni rien de ce qui caractérisa depuis Thespis les représentations scéniques.

(7) Voy. les deux fragments du Θεαροὶ conservés par Athénée, l. ix, p. 403D, et l. viii, p. 362 B; dans Krusemann, *Epicharmi fragmenta*, p. 46.

tance (1), et au lieu de se disperser à l'aventure (2), les différentes scènes se lièrent vraiment les unes avec les autres, se subordonnèrent plus étroitement à un sujet (3) et développèrent une action (4). Ce faiseur de comédies ne fut plus un bouffon de la canaille, riant et gueulant avec elle, buvant dans son verre en s'inspirant aveuglément de ses idées comme un écho, mais un artiste personnel, réfléchi, peut-être même trop sérieux. Il professait la doctrine de Pythagore (5), et les anciens philosophes croyaient avoir charge d'âmes : las cience leur semblait un sacerdoce. Ses études sur la nature des choses l'avaient conduit à s'occuper de médecine (6), et en la pratiquant au lit des malades il avait appris à ressentir les maux de ses semblables et à s'inquiéter de leur bien-être. Son caractère, les tendances de son esprit et les habitudes de sa vie, tout le poussait à refréner les licences de la Comédie, à mêler au bruit de ses grelots et à ses éclats de rire quelques intentions didactiques et morales (7). Mais on ne retrouve pas dans un âge plus mûr le rire franc et vif de ses premières années : par souvenir, plus encore que par habitude, le peuple tient obstinément à ses anciens divertissements; il se roidit contre les changements mal avisés et se refuse à goûter les nouveaux plaisirs qu'on lui impose. Épicharme n'aurait point réussi à transformer en comédies littéraires les gaietés dévergondées des Bacchanales, s'il n'avait pas intéressé à son entreprise les sentiments de ses compatriotes et donné une plus complète satisfaction à leurs

(1) Athénée, *l. l.*

(2) Οὗτος ('Επίχαρμος) πρῶτος τὴν κωμῳδίαν διερριμμένην ἀνεκτήσατο πολλὰ προσφιλοτεχνήσας· dans Meineke, *Historia critica comicorum graecorum*, t. I, p. 535.

(3) Μύθους ποιεῖν, dit Aristote; *Poetica*, ch. v, par. 5.

(4) Aristote a expliqué le sens de Μῦθος : c'est πράξεως μίμησις, Σύνθεσις τῶν πραγμάτων. *Ibidem*, ch. vi, par. 8.

(5) Diogène de Laërte, *Philosophorum vitae*, l. viii, ch. 78 : voy. Harless, *De Epicharmo*, p. 13; Grysar, *De Doriensium comoedia*, p. 101, et Müller, *Die Dorier*, t. II, p. 350.

(6) Diogène de Laërte, *l. l.*; Pline, *Historiae naturalis* l. xx, ch. 34, 36.

(7) Théocrite ne craignait pas de dire dans une épigramme (xvii, v. 9) qui devait être inscrite sur la statue d'Épicharme :

Πολλὰ γὰρ ποττὰν ζόαν τοῖς πᾶσιν εἶπε χρήσιμα
Μεγάλα χάρις αὐτῷ.

idées. L'esprit sérieux et naturellement élevé des Doriens facilitait sa tentative. Ils plaçaient au premier rang des biens l'ordre politique et social, mais un ordre intolérant et factice, l'ordre selon la loi, et une police plutôt qu'un gouvernement. Tout progrès leur semblait une révolution, et toute révolution, une catastrophe. Dans leur terreur des innovations ils s'étaient épris d'amour pour les vieilles choses et les sentiments antiques: l'utopie de leurs hommes d'État était de prendre l'histoire à rebours et de tourner le dos à l'avenir. Ils ne tenaient au présent que pour l'amour du passé et par esprit conservateur. Leur patriotisme n'en était pas moins ardent; il ne comptait pas plus avec leurs intérêts qu'avec le bonheur de leur famille, mais il consistait surtout à détester les étrangers. Aussi peu disposés à communiquer leurs idées qu'à bien accueillir celles des autres, ils se contentaient de leurs sentiments comme un moine se contente de ses croyances, et vivaient pour eux seuls quand ils n'avaient pas à mourir pour tous. Ils devenaient passionnés dès qu'ils n'étaient plus indifférents, voyaient de préférence, par un instinct de race, le grand côté des choses, et poussaient droit à leur but sans détourner la tête. Les femmes elles-mêmes s'exposaient au grand soleil; elles marchaient dans la vie hardiment, les pieds nus, et endurcissaient jusqu'à leur pudeur. La nature aidant, ce régime avait produit des caractères virils et roides, des intelligences étroites, des mœurs austères et monacales. La Comédie d'un peuple préoccupé à ce point des nécessités de l'ordre et si fanatiquement attaché au passé, devait avoir des visées morales, préférer les sujets posthumes et s'attaquer aux choses du jour à travers des personnages antiques. Mais au moment où Épicharme l'apprenait et la perfectionnait à Mégare (1), une aristocratie violente y domi-

(1) Né probablement à Cos, il se retira à Mégare en Sicile avec le tyran Cadmus dans la première année de la LXXIII[e] Olympiade, et y resta quatre ou cinq ans jusqu'à sa des-

nait à son profit, et n'eût-elle pas été aussi oppressive que l'est nécessairement tout pouvoir sans confiance dans son principe, entourée comme elle l'était de démocraties hostiles et turbulentes, elle aurait senti sa suprématie trop mal assise pour laisser discuter librement ses actes et diffamer ses intentions. Il eût été bien périlleux, peut-être même impossible, de l'exposer sur des tréteaux comme sur un échafaud et de la livrer elle et ses ministres à la risée publique. La Comédie avait dû se conformer à la condition qui lui était faite, se détourner en apparence du présent, s'expatrier ou se vieillir, et lorsque après la destruction de Mégare, Épicharme se fut réfugié à Syracuse, il y trouva la tyrannie non moins soupçonneuse de Hiéron. Peu préparé par ses habitudes de discrétion philosophique à fronder le pouvoir et à manquer de respect aux faits accomplis, il s'interdit des innovations hasardeuses, et, tout en devenant plus réservé, plus élégant, plus solennel (1) et plus prêcheur, il resta fidèle à une forme éprouvée par le succès et continua à Syracuse la comédie de Mégare.

Les dithyrambes licencieux des Bacchanales ne convenaient pas plus aux comédies pédagogiques qu'il avait dans la pensée qu'à son esprit observateur et froid : ce fut l'épisode dont à l'exemple de ses devanciers il fit la pièce. Il donna comme eux plus de suite, plus d'unité et plus de corps à ces dialogues désordonnés, que chacun avait d'abord improvisés au hasard. Il conserva seulement les cortéges bigarrés en possession d'amuser le public; mais il les rendit moins arbitraires, il en

truction, par Gélon. Il vint alors à Syracuse et y passa sous le gouvernement de Hiéron les années les plus actives de sa vie, cultivant avec une liberté relative et sans doute perfectionnant la comédie qu'il avait déjà cultivée à Mégare. Les tyrans, toujours si menacés, de Syracuse ne pouvaient permettre à la joie publique d'être si libre et si hardie; mais le caractère philosophique d'Épicharme, l'élévation de son talent et la nature du public auquel il s'adressait plus particulièrement, rendaient ses plus vives gaietés à peu près inoffensives.

(1) Des formes dramatiques plus régulières étaient déjà connues à Syracuse : on sait même que plusieurs pièces d'Eschyle y avaient été représentées.

régularisa les costumes et les appropria à son sujet. Tous les masques devinrent des acteurs, nécessaires au moins comme accessoires, et ils parurent à ce titre sur le théâtre (1). La plupart de ces nombreux figurants ne pouvaient cependant jouer un rôle bien actif; ils ajoutaient seulement à la dignité des vrais personnages et à l'intérêt du spectacle, ou à sa vraisemblance. Ainsi, par exemple, le *Mariage d'Hébé* finissait, à l'instar de tous les mariages, par un grand banquet, et les spectateurs auraient été surpris avec raison de n'y pas voir assister tous les dieux de l'Olympe avec leur appareil de fête. Épicharme cherchait à employer profitablement ces restes des anciennes Pompes et à n'en pas décorer seulement le théâtre comme d'une tapisserie à personnages. Le plus souvent sans doute, ils participaient réellement à la pièce par des chants en chœur (2), ou des danses mimiques (3), non dans un intermède plus ou moins inutile qui en eût retardé la marche, mais dans une scène, inhérente au sujet, qui concourait au dénoûment. Dans la comédie, célèbre entre toutes, dont nous venons de parler, Minerve accompagnait sur la flûte une danse de Castor et de Pollux (4), où se mêlaient probablement plusieurs personnages en sous-ordre, et dans une autre, *le Glorieux*, Sémélé dansait au son de la cithare avec ses compagnes (5). Cette multiplicité d'acteurs permettait de traiter des sujets plus variés et d'introduire plus de mouvement dans l'action : le dialogue ne fut plus une sorte

(1) A Athènes, au contraire, les Phallophores et même les Ithyphalles n'y paraissaient que par exception, et figuraient régulièrement dans l'orchestre.

(2) Les sept Muses, qui jouaient dans le *Mariage d'Hébé* un rôle assez important pour l'avoir fait quelquefois désigner par leur nom (Μοῦσαι ou plutôt Μῶσαι ; dans Athénée, l. III, p, 85 E et 110 B ; l. VII, p. 282 D ; etc.), ne permettent pas d'en douter, et Apulée disait, *Florida*, par. 20 : Canit enim Empedocles carmina, Plato dialogos, Socrates hymnos, Epicharmus modos, Xenophon historias, Xenocrates satyras : Apuleius vester haec omnia novemque Musas pari studio colit.

(3) C'est une conséquence de leur présence sur la scène, et Aristote disait en parlant de la Comédie, dont il attribuait l'invention à Épicharme, qu'elle avait été d'abord dansée ; *Poetica*, ch. IV, par. 14 : voy. aussi ci-après note 5.

(4) Athénée, l. IV, p. 184 F.

(5) Athénée, l. IV, p. 183 C. Il y avait aussi certainement des ballets dans *les Danseurs* et dans *le Chant de victoire*.

de duel monotone entre deux interlocuteurs, également spirituels et mordants; les scènes se diversifièrent, se compliquèrent (1), et aucune tradition littéraire, aucune convenance théâtrale n'empêchait tous les personnages d'y prendre la parole (2). Sur les trente-six comédies dont les noms nous ont été conservés (3), à peine en est-il une seule dont le vrai sujet se laisse deviner avec quelque certitude : les fragments sont si rares (4), si courts et pour la plupart si généraux ou si descriptifs, qu'ils nous renseignent tout au plus sur les habitudes de style et la manière d'Épicharme. En accordant aux peintures des vases une confiance au moins exagérée, les archéologues ont cru cependant reconnaître dans *Vulcain ou les Célébrants de la fête*, deux légendes populaires du dieu de Lemnos : sa relégation sur la terre pour avoir trop failli à sa divinité en enchaînant insolemment sa mère sur un trône mécanique inventé tout exprès (5), et son rapatriement dans l'Olympe par une joyeuse Orgie, un jour où avec l'oubli de toutes choses le vin avait amené le pardon des injures (6). Le sujet du *Mariage*

(1) Un vers de l'*Amycus* cité par le Scoliaste de l'*Ajax*, v. 737 (722),
Ἄμυκε, μὴ κύδαζέ μοι τὸν πρεσβύτερον ἀδελφεόν·
Sophoclis opera, p. 44, éd. de Henri Estienne (nous avons écrit μοι au lieu de μου, d'après Suidas, s. v. Κυδάζεται, et remplacé ἀδελφόν par la leçon de Porson), nous apprend qu'il y avait au moins trois acteurs en scène. Dans *le Mariage d'Hébé*, les personnages étaient trop nombreux pour que plusieurs ne se trouvassent pas à la fois sur le théâtre : Jupiter, Junon, Hercule, Hébé, Minerve, Castor, Pollux et les sept Muses y avaient certainement un rôle.

(2) Il n'y avait point, comme à Athènes, de raisons ou d'habitudes de mélopée qui obligeassent de restreindre le nombre des interlocuteurs.

(3) Suidas lui en attribuait cinquante-deux et l'Anonyme de Kuster, quarante; mais nous ne regardons comme authentiques que celles qui se trouvent dans le catalogue de M. Bergk, *Commentationum de reliquiis comoediae atticae antiquae* p. 149, et de M. Bernhardy, *Allgemeine Encyclopädie*, 1e section, t. XXXV, p. 354, dont il faut même certainement retrancher *les Muses* qui n'étaient qu'une seconde édition du *Mariage d'Hébé* : ce qui en réduit le nombre au chiffre donné par Lycon. Nous ne voudrions pas même affirmer que toutes les autres fussent réellement différentes, puisque le Κωμασταὶ ἢ Ἅφαιστος était quelquefois appelé Ἥρας δεσμὸς ὑπὸ υἱέος.

(4) La seule collection que nous connaissions, celle de M. Kruseman, Harlem, 1834, est fort peu satisfaisante : voy. Welcker, *Kleine Schriften*, t. I, p. 268 et suiv. et Ahrens, *De Dialecto dorica*, appendice I. Probablement il s'en trouve une autre dans un livre que nous n'avons pu consulter : Tiritto, *Saggio storico sulla vita di Epicarmo coi frammenti delle de lui opere*, Palerme, 1836.

(5) Voy. d'Hancarville, *Antiquités étrusques*, t. III, pl. CVIII.

(6) Voy. Pausanias, l. I, ch. XX, par. 3.

d'Hébé est moins incertain. La pièce commençait sans doute par une querelle conjugale entre le roi et la reine des dieux, qui par la dignité des personnages et le bon ton des injures rappelait aux spectateurs les plus grosses disputes des harengères de Syracuse. Hercule faisait le galant et le joli cœur avec sa gaucherie ordinaire ; tout lourdaud et marqué qu'il fût, il épousait la déesse de la Jeunesse, peut-être par la connivence vindicative de Junon, et le tout finissait par une représentation burlesque des divertissements usités en pareille circonstance en Sicile. On y voyait la danse bien disgracieuse de baladins inexpérimentés, pendant qu'une virago soufflait à perdre haleine dans sa flûte ; la gourmandise un peu désappointée des convives et la gloutonnerie de l'amphitryon qui, après avoir dévoré les meilleurs morceaux en cachette, réservait, comme une ménagère beaucoup trop prévoyante, tout ce qui restait de plus délicat pour ses besoins à venir (1). Aucune appréciation, un peu détaillée, d'un critique en possession des documents qui nous manquent si complétement, ne nous est parvenue ; mais le caractère particulier des Doriens et la forme de leur civilisation, la logique habituelle de l'esprit humain dans ses œuvres expliquent suffisamment la nature de ces comédies. Leur sujet était simple et bref; leur action, circonspecte et raisonnée; leur but, politique et moral; leur gaieté, apprêtée; leur art, réfléchi et sommaire. Elles allaient au dénoûment, pas à pas, en regardant à droite et à gauche, sans approfondir les caractères ni développer les détails, et ne s'attardaient point de propos délibéré pour se parer d'ornements poétiques ou mettre les situations comiques plus en relief.

Sous la coupe d'un gouvernement tyrannique et brutal, Épi-

(1) Voy. Athénée, l. VII, p. 282 D. Rien de sérieux n'autorise à rapporter à cette comédie le vase étrusque où Hébé toute nue, avec un diadème et un collier, est présentée par Minerve à son époux ; dans Micali, *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli Italiani*, pl. XLIX.



charme ne pouvait, ainsi que dans les anciennes Orgies, interpeller nominativement les gens et courir sus à quiconque posait en faquin. Il lui fallait mesurer le champ à sa verve et la contenir ; respecter, au moins par son silence, d'abord les supériorités politiques en position de se venger, puis leurs complaisants et les valets de leurs complaisants. Ces immunités, commandées par la prudence et multipliées par la peur, couvraient les plus gros ridicules, ceux qui tenaient le haut du pavé et que le peuple entier désignait du doigt à la moquerie. Le jour où il ne lui fut plus permis d'être insolente et libre tout à son aise, la comédie bachique était impossible : elle dut se conformer aux conditions nouvelles qui lui étaient faites, modifier son ton et ses allures, se proposer un autre but et s'inspirer d'un esprit différent. De personnelle et acariâtre qu'elle avait toujours été, la comédie devint générale et sermonneuse, attaqua le vice avec acharnement et épargna le plus possible les vicieux. La scène ne fut plus sur des planches, à Mégare ou à Syracuse, et ne reproduisit plus comme dans une glace un peu grossissante les sottises qui se donnaient en spectacle dans les rues ; elle fut transportée sur un théâtre fictif, loin de la ville, souvent plusieurs siècles en arrière, et pour rassurer plus complétement les susceptibilités des autorités constituées, on y représentait de préférence des héros et des dieux. Ce n'était pas seulement une précaution excellente quand on voulait plaisanter sans risquer quelque supplice, mais une petite habileté nécessaire pour se préparer des allusions et se maintenir en verve. Dans une société aussi voisine de son berceau, où les besoins et les plaisirs, les craintes et les espérances, étaient à peu près communs à tous, les conditions restaient trop égales pour être encore bien diverses ; les ambitions étaient peu variées, même dans leurs moyens, et les relations, si naïvement uniformes et si simples, que les caractères ne trouvaient pas à se

produire avec quelque suite et à se tailler des arêtes. Épicharme était donc obligé de chercher au dehors des mœurs plus accusées, des passions plus originales, des personnalités plus exceptionnelles, et pour ne pas trop dépayser son auditoire, il mettait en scène des traditions généralement connues qu'il travestissait le plus plaisamment possible et ornait de bouffonneries. En ce temps-là d'ailleurs, les sources du comique n'étaient pas nombreuses : la civilisation amenait bien peu de ces contradictions intérieures où l'homme se débat risiblement avec lui-même, et moins encore de contrastes comiques entre les nécessités de sa position et les impuissances de sa nature. On pouvait s'égayer quelquefois des difformités du corps, des prétentions démesurées et des défaillances qui en sont la conséquence; mais il fallait revenir souvent aux ridicules, si populaires partout, qui tiennent à la prédominance des instincts brutaux sur les sentiments nobles : à la poltronnerie, au libertinage, à la gourmandise, et la gaieté devenait bien plus vive quand c'était un héros qui tremblait pour sa peau, ou quelque dieu sensuel, très-oublieux pour l'instant de sa nature éthérée que l'on prenait sur le fait comme un goujat (1). La parade occupait donc une place considérable dans le théâtre dorien ; les personnages de la plus haute condition y affectaient des sentiments grossiers, des mœurs basses et cyniques; ils recherchaient les termes malsonnants qui n'appartiennent qu'à la canaille, et donnaient à la prose plate et bête le sublime systématique et les élégances prétentieuses d'une poésie élevée. Le burlesque, tel était l'élément principal et le caractère distinctif des comédies d'Épicharme. Si aucun fragment n'est positivement licencieux, c'est que les obscénités n'offraient aucun intérêt particulier aux grammairiens, et qu'au besoin la pudeur moins primitive du public

(1) Tel était sans doute le sort d'Hercule dans Ἡρακλῆς παρὰ Φόλῳ.

leur eût interdit de les commenter; mais certainement elles abondaient (1), et si mal connues que nous soient les pièces de ce théâtre, leur titre autorise à croire qu'il y avait au bel endroit de la plupart une débauche de vin bleu ou quelque grosse ripaille.

Ces parodies, passablement sacriléges, ne scandalisaient pas même les prêtres (2) : la mythologie des Grecs n'était pas un symbole de foi qu'il fallût accepter en bloc avec tous ses dieux et demi-dieux sous peine d'excommunication. L'Olympe était si peuplé qu'on n'aurait su que faire de ses divinités petites et grandes si le paganisme ne fût, pour ainsi dire, resté local et personnel. Formé peu à peu, sans idée générale ni esprit de système, on le refractionnait dans l'usage, et chacun s'accommodait de la partie qui lui agréait davantage. Tel dieu était borné par un ruisseau ; tel autre, par une motte de terre : il y en avait dont la divinité ne franchissait pas la porte d'un atrium et se tenait modestement à la maison. A l'exemple des individus, chaque ville avait ses dieux officiels qu'elle honorait d'un culte spécial, et dont elle vengeait énergiquement les injures ; mais quoiqu'elle reconnût en théorie le caractère divin des autres, elle laissait aux incrédules la liberté de leur manquer de respect : c'était une affaire particulière qui se réglait sans l'intervention du magistrat entre le dieu insulté et ses blasphémateurs. Les Dionysiaques conféraient d'ailleurs à quiconque y voulait prendre part des franchises illimitées. Pour célébrer Bacchus selon son cœur, il fallait boire jusqu'à perdre

(1) C'était une conséquence de la nature de ses comédies, et on lit dans Hésychius, s. v. Ἀγκύρα : τὸ αἰδοῖον παρ' Ἐπιχάρμῳ.

(2) Pour les esprits naïfs, tout dépend beaucoup de l'intention : nous aurons à signaler dans notre moyen âge, si profondément catholique, des libertés aussi sacriléges en apparence. Ainsi, pour en citer ici un seul exemple, Mantuanus disait, en parlant de la Purification :

Saepius accensis pubes villatica ceris
Lascivire solet per rustica templa, quod olim
Me memini vidisse, faces immittere certant
Alter in alterius crines, fumumque ciere
Ludo incomposito, tetris nidoribus aras
Inficiunt, risuque levi delubra profanant.

Fastorum l. II, p. 73, éd. de 1561.

la raison : on s'enivrait donc dévotement, et toutes les insolences passaient sur le compte de la fête. Si maltraités que fussent les autres dieux dans ces manifestations avinées, ils devaient, en bons confrères, se tenir pour contents. Puis enfin, et cette dernière raison est encore plus grave, les représentations des Bacchanales ne se proposaient pas comme les nôtres d'imiter des réalités et de faire illusion ; elles restaient un amusement sans aucune pensée sérieuse, et ne devenaient pour personne une vérité. Les théâtres isolés sur des tréteaux à un ou deux mètres du sol n'avaient point de décor qui les appropriât à leur destination, et pût servir de cadre à la pièce ; les branches de pin et les guirlandes de lierre, dont ils étaient ornés, rappelaient à tout instant qu'il ne s'agissait que de fêter Bacchus et de se divertir après boire. Quel que fût le costume dont les acteurs s'affublassent, ils portaient à leur ceinture un gros phallus qui ne permettait pas d'oublier que c'étaient des Phallophores, et le soleil éclairait en plein leurs masques grotesques et grossièrement façonnés. Les spectateurs savaient donc parfaitement ne pas voir sur la scène des dieux dépouillés de leur divinité et vilipendés, mais des comédiens travestis, et leur plaisir venait surtout du contraste qui se trouvait entre la nature surhumaine des personnages et leur mauvaise vie, entre leur rôle véritable dans la pièce et celui qu'ils étaient censés remplir dans le monde.

Des plaisanteries délicates et tempérées par le sentiment des convenances auraient paru bien émoussées et bien froides : elles n'eussent provoqué tout au plus qu'une satisfaction intérieure ou un sourire du bout des lèvres, et Épicharme voulait s'associer par ses comédies à la gaieté dévergondée de gens poussés par le vin, et devenir le boute-en-train de leur fête. Comme ils n'auraient pas cru s'amuser s'ils n'avaient pouffé d'un gros rire et crié bruyamment leur joie, il lui fallait

de l'esprit débraillé à leur exemple, des plaisanteries massives et bien assenées, des ridicules assez empâtés, pour frapper de loin tous les yeux. Le comique apprécié de son public n'était pas une peinture de la réalité, mais son exagération et sa caricature. Épicharme fit son œuvre en philosophe et en poëte : il compléta les traits épars qu'il avait observés çà et là, et en composa des caractères à la fois individuels et généraux. Il créa le Paysan (1), le lourdaud qui en pleine civilisation se conserve à l'état de nature, joue volontairement, par confiance en sa sagesse, le rôle d'Ésope au marché des esclaves, et, malgré qu'il en ait, sert de repoussoir au progrès. Il inventa l'Ivrogne (2), un caractère d'une audace toute philosophique qui, nonobstant Bacchus et son culte, montrait à des gens sur la pente de l'ivresse, que quand on cherchait le plaisir dans l'abus du vin, on n'y trouvait qu'un honteux oubli de soi-même, le ridicule et la moquerie. Mais sa création la plus heureuse fut le Parasite (3) : peut-être les poëtes de l'autre Mégare avaient-ils déjà mis sur la scène cette sorte d'écornifleur qui tient de l'homme moins que du chien, l'ignoble glouton s'offrant comme un but à toutes les insolences des convives, et se consolant de sa bassesse en suçant des arêtes d'anguille (4). Mais Épicharme en trouva une variété plus vraiment littéraire, le gastronome au palais délicat qui paye son dîner en joyeuse humeur ; celui dont le sel relève le goût des mets, et la gaieté ajoute encore du bouquet au vin de Chio, l'amuseur du festin, le bouffon spirituel et bon enfant (5).

Aucun témoignage, même d'une autorité douteuse, ne nous

(1) Athénée, l. XV, p. 682 A.

(2) Athénée, l. X, p. 429 A. Pris à la lettre, ce passage dit le contraire : à l'en croire, on aurait eu tort d'en attribuer l'invention à Épicharme; mais l'interlocuteur d'Athénée a très-probablement confondu l'imitation mimique d'un homme ivre avec la représentation dramatique de l'ivrogne.

(3) Athénée, l. VI, p. 235 E, et Pollux, l. VI, par. 35 : il conserva même le nom de Σικελικός.

(4) Selon Nonius Marcellus, s. v. DERISOR, on l'appelait *Plagipatida sive Laco*.

(5) Athénée, l. VI, p. 236 B. C'est l'espèce de Parasite que Nonius Marcellus, *l. l.*, appelait *Derisor*.

apprend quels étaient le plan et la marche des comédies d'Épicharme. On a supposé, d'après un vers d'Horace (1), que leur action était rapide et compliquée ; mais la précipitation et le désordre répugnaient à l'esprit dorien, et ces comédies succédaient immédiatement à des scènes décousues, sans intrigue et sans autre sujet qu'une lutte d'insolence. Le public était habitué à la simplicité et à l'immobilité de ses pièces, et lors même que la poésie d'Épicharme n'eût pas servi de doublure à sa philosophie, aucune raison suffisante ne l'eût poussé à compromettre son succès par des innovations au moins téméraires. Le hasard nous a même conservé une preuve positive du contraire. Il y avait dans le *Mariage d'Hébé* une description très-détaillée du banquet, plus de deux cents mets sont cités avec complaisance dans les fragments, certainement incomplets, que nous en possédons encore (2), et cette interminable énumération n'aurait pu entrer dans une pièce un peu pressée d'arriver au dénoûment. Les comédies d'Épicharme se composaient donc, selon toute apparence, d'un petit nombre de scènes très-développées, et Horace n'a voulu parler que de la rudesse et de l'irrégularité d'une versification insuffisamment travaillée (3) ou d'un style au courant de la plume, tout mêlé d'archaïsmes et de trivialités (4). L'esprit consistait sans doute surtout dans ces jeux de mots (5) et ces antithèses bouffonnes si chères aux Siciliens (6), et quand, retiré à Syracuse, Épicharme s'adressa

(1) Plautus ad exemplar siculi properare [Epicharmi ;
Epistolarum l. II, ep. I, v. 58.

(2) Ils se trouvent tous dans Athénée, et un seul, l. III, p. 85 C, contient onze vers.

(3) On sait quel jugement sévère Horace portait de la versification, probablement moins négligée, de Plaute ; *De arte poetica*, v. 274.

(4) Ainsi, par exemple, au lieu de Αὔταυτος il disait Αὐτότερος αὐτῶν, et Βιττάζω au lieu de Βαπτίζω. Artémidore, d'Athènes, ne tarda pas même à publier un commentaire philologique de ses œuvres.

(5) Il appelait un Pédagogue, Κόλαφος et Κόνδαλος ; un Vêtement de femme, Φρύγων, et un Débiteur, Στατήρ : voy. aussi les trois vers du *Logos et Loginna*, cités par Athénée, l. VIII, p. 338 D.

(6) Nunquam tam male est Siculis, quin aliquid facete et commode dicant ; Cicéron, *In Verrem*, IV, par. 43. Siculi quidem ut sunt lascivi et dicaces ; Quintilien, l. VI, ch. III, par. 41.

à un public plus lettré et plus rassis, il y joignit la parodie d'expressions, peut-être même de situations dramatiques généralement connues (1). Le rhythme n'avait aucune autre prétention que d'être bien facile et bien simple : c'était celui qui s'associait au mouvement naturel de la langue, et que sans y penser on suivait en parlant (2). Quelquefois cependant sa cadence devenait plus artificielle et s'accentuait davantage (3) : sans doute, comme à l'origine de presque toutes les littératures, les habitudes de l'oreille ne lui imposaient point de forme particulière, et il lui suffisait de donner à son style plus de solidité et d'harmonie. Composées pour une population de race dorienne, ces comédies se conformaient naturellement à ses usages et parlaient la langue qui lui était propre (4). Si, contre toute attente, les caractères n'en sont pas aussi marqués que dans des œuvres moins exclusivement destinées au peuple, c'est que nous n'en possédons plus que de courts fragments, disséminés et comme noyés au milieu d'ouvrages écrits dans un autre dialecte. Par ce besoin d'unité que l'homme porte instinctivement dans ses œuvres, sans la complicité de l'intelligence ni de la plume, les différences les plus sensibles devaient quelquefois s'amoindrir, et les plus faibles souvent disparaître. Une langue aussi peu cultivée ne saurait d'ailleurs avoir de grammaire officielle. Les exceptions y détruisent les règles, et la plupart des règles ne sont elles-mêmes que des anomalies et des hasards. Si mal connue que soit l'histoire des dialectes grecs, on sait cependant qu'ils s'étaient détachés d'une souche commune ; d'an-

(1) Athénée, l. xv, p. 698 C; le Scoliaste d'Eschyle, *ad Eumenidum* v. 629.

(2) Le vers trochaïque de quatre pieds et l'ïambe de trois que l'on ramenait à la même mesure en glissant légèrement sur la première et la dernière syllabe des vers trochaïques. Πολλοὶ μέτρα ἰαμβικὰ λαλοῦσιν οὐκ εἰδότες, disait Démétrius de Phalère, par. XLIII, p. 38, éd. de Glasgow, 1743.

(3) Selon Héphaistion, *Encheiridion*, p. 45, *les Danseurs* et *le Chant de victoire* auraient été écrits tout entiers en vers anapestes.

(4) Jamblique le dit positivement, *Pythagorae vita*, par. 241, et cela ressort de la nature des choses. M. Ahrens, *De Dialecto dorica*, p. 423, l'appelle *mitior doris* : voy. Grysar, *De Doriensium comoedia*, p. 423 et suivantes.

ciennes analogies survivaient, pour ainsi dire, à l'état latent, et, comme il arrive encore dans nos provinces, les écrivains à prétentions littéraires pouvaient se permettre de grandes libertés, même avec les formes les plus usuelles et les plus caractérisées.

L'ensemble de la pièce avait sans doute une intention philosophique et formait une sorte d'apologue (1) dont le sens secret échappait souvent au public irréfléchi qui se pressait, bouche béante, autour des tréteaux (2) ; mais, en sa qualité de Pythagoricien, Épicharme se résignait sans beaucoup de peine à ne pas être généralement compris. Il lui suffisait de racheter par un enseignement moral les apparences burlesques auxquelles se condamnait sa Muse, et de garder dans sa conscience son décorum de philosophe. Ce double sens, ces arrière-pensées de prédication, cette absence de naïveté et de franchise ne permettaient pas à sa comédie de jamais devenir ni sérieusement comique, ni véritablement populaire, et dans le milieu où ils se trouvaient placés, ses héritiers, quels qu'ils fussent, ne pouvaient l'accepter sous bénéfice d'inventaire, l'animer d'une gaieté plus pétulante, et lui inspirer une plus haute idée d'elle-même. Avec l'amour de la discipline, l'esprit de couvent, et le regret prosaïque du passé qui caractérisaient la civilisation dorienne, la poésie n'y était possible que sous forme d'odes mythologiques. Les seuls sujets qui lui fussent accessibles

(1) Le goût pour les vérités à découvrir soi-même, pour les noix à casser, comme on l'a dit spirituellement, existait même dans la frivole Athènes. Philepsius y racontait des histoires pour de l'argent, et ces histoires avaient un sens caché ; Aristophane, *Plutus*, v. 177.

(2) O. Müller l'a parfaitement reconnu (*Die Dorier*, t. II, p. 151), et le fragment du *Naufrage d'Ulysse* (dans Diogène de Laërte, l. III, ch. 16) et le titre de quelques pièces (*Héraclite*; dans Bekker, *Anecdota*, t. I, p. 83 ; *Logos et Loginna*; dans Athénée, l. VIII, p. 338 D), ne permettraient pas d'en douter, quand Théognis n'eût pas dit expressément, v. 683, qu'il n'écrivait pas pour les inintelligents (ἀΐδριες). Mais aucune raison n'autorise à regarder avec M. Bähr (*Real-Encyclopädie*, t. III, p. 173 et suiv.) ces comédies comme des œuvres toutes littéraires, destinées aux plaisirs d'une classe aristocratique. Wyttenbach était allé encore plus loin dans cette mauvaise voie : il n'y voyait que des thèses et des arguments de philosophie ; *Opuscula*, t. II, p. 537.

s'élevaient par delà les nuées et se perdaient dans une morale sublime : il fallait, pour y atteindre, l'aile d'aigle, les aspirations mystiques et le génie austère de Pindare. Plus impuissante encore que les autres genres de littérature à se passer de données prises sur place, et des sympathies poétiques que lui refusait une Société si pratique et si mal aménagée, la Comédie ne pouvait s'y produire que dans sa gangue, morcelée en pochades sans verve, sans profondeur et sans originalité. Épicharme lui avait donné presque aussitôt tous les perfectionnements dont elle était susceptible : l'esprit littéraire, l'élégance du style et des intentions élevées. Bientôt même elle renonça aux velléités d'imagination qu'il y avait introduites (1) et redevint ce qu'elle était d'abord : un simple dialogue à peine mesuré (2). Elle répudia les exagérations de la Caricature (3), s'interdit l'invention comme trop désordonnée et trop arbitraire, et ne se proposa

(1) Mimus est sermonis cujuslibet et motus sine reverentia, et factorum vel turpium cum lascivia imitatio, a Graecis ita definitus : Μῖμός ἐστιν μίμησις βίου, τά τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα περιέχων ; Suétone, *De viris inlustribus poetis*, p. 13, éd. de Reifferscheid. On cite cependant parmi les Mimes de Sophron, que nous avons ici en vue, un *Prométhée*; mais ce mot était sans doute pris dans un sens littéral et signifiait le Potier ou l'Homme prévoyant. Un autre titre semble indiquer un sujet de fantaisie : Ταὶ γυναῖκες αἳ τὰν θεὸν φαντὶ ἐξελᾶν ; mais il y avait là probablement une allusion ou quelque jeu de mots que notre ignorance des idiotismes particuliers au peuple de Syracuse ne nous permet plus de comprendre. Quant à *la Belle-Mère*, attribuée par Athénée, l. III, p. 110 D, à un Sophron, qui n'est peut-être pas l'auteur des Mimes, rien ne prouve que ce soit plutôt une comédie d'imagination qu'une esquisse d'après la vie : voy. Eustathius, p. 1457, l. 24, et Démétrius, *De Elocutione*, p. 154.

(2) Leur rhythme était une sorte de cadence intermédiaire entre le mètre et la prose (Οἱ καταλογάδην ἴαμβοι · Athénée, l. x, p. 445 B; Οἷον ὁ τρόπος τοιοῦτος καὶ ὁ λόγος), qui se retrouve dans toutes les littératures populaires : voy. Athénée, l. XI, p. 505 C; l'*Etymologicum magnum*, s. v. Ὑγιής; le grammairien publié par Montfaucon, *Bibliotheca Coisliniana*, p. 120, et Hermann, *ad Aristotelis Poeticam*, p. 93.

(3) Ἐν τῷ μνημονευομένῳ μίμῳ, disait Athénée, l. x, p. 452 F; il ajoute que les acteurs n'avaient pas de masque : μίμων αὐτοπρόσωπος ὑποκριτής, et tout confirme ce témoignage. Ils étaient, selon Tzetzès, dialogués (*Chiliades*, l. x, v. 1001); Démétrius les appelait des drames (voy. la note suivante); il comparait Sophron pour ses moqueries, non à Archiloque, mais à Aristophane (*De Elocutione*, p. 128), et un écrivain de peu d'autorité personnelle, mais ayant à sa disposition d'anciens documents qui ne nous sont pas parvenus, Solinus, disait en parlant de la Sicile : Hic primum inventa est comoedia; hic et cavillatio mimica in scena stetit; *Rerum memorabilium* cap. V (XI). Il semble même résulter de ce passage d'Athénée que l'on jouait les Mimes sans appareil scénique, comme les Planipédies romaines : ἐν τοῖς κύκλοις ἐποιεῖτο τὰς μιμήσεις, et ce n'est pas sans raison que les amuseurs publics de bas étage qui les récitaient, les mimes, comme on les appelait, étaient assimilés aux histrions : voy. entre autres Plutarque, *De Tranquillitate animi*, par. XX; *Moralia*, p. 579.

plus qu'un croquis d'après nature, sans commencement ni fin; une découpure à l'emporte-pièce de la vie vulgaire, que dépoétisaient encore des maximes pédantes et honnêtes (1). Elle avait abouti aux Mimes de Sophron (2) et de Xénarque (3), et quand, ramassée à terre par un poëte et sortie des plagiats de la réalité, elle recouvra quelque imagination, loin de se rapprocher du vrai drame, de celui qui produit véritablement quelqu'un et représente quelque chose, elle s'en éloigna encore davantage, et trouva sa dernière expression dans les conversations impossibles des bouviers imaginaires de Théocrite (4).

(1) Démétrius va même jusqu'à dire qu'on en avait extrait des proverbes : σχεδὸν δὲ πάσας ἐκ τῶν δραμάτων αὐτοῦ (Σώφρονος) τὰς παροιμίας ἐκλέξαι ἐστίν · *De Elocutione*, p. 156.

(2) Il était, selon Suidas, contemporain de Xerxès et d'Euripide : on le suppose né vers la LXXXe Olympiade, 450 ans avant l'ère chrétienne. Ses fragments ont été recueillis pour la première fois par Blomfield, *Classical journal*, t. IV, p. 380 et suiv. Une seconde édition améliorée en a été donnée dans le *Museum criticum Cantabrigense*, t. II, p. 341-358 et p. 559-569; ils ont été reproduits et augmentés par M. Ahrens, *De dorica Dialecto*, p. 464-476, et M. Führ en a ajouté cinq, *De Mimis Graecorum*, p. 69-70.

(3) Il était fils de Sophron, et semble avoir donné à ses Mimes des intentions plus licencieuses (voy. Suidas, s. v. Σωτάδης) et plus satiriques : voy. Photius, *Lexicon*, p. 485, et Suidas, s. v. Ρηγίνους.

(4) Plusieurs savants ont même cru qu'il avait imité des Mimes (le Scoliaste sur le v. 12 de l'Idylle II; l'auteur de l'argument de l'Idylle XV, p. 816, éd. de Kiessling; M. Egger, *Mémoires de littérature ancienne*, p. 259; etc.) : mais les premières bucoliques étaient aussi dialoguées et probablement représentées (voy. Welcker, *Kleine Schriften*, p. 404, et Hauler, *Theocriti Vita*, p. 41); elles cherchaient également, en voulant seulement y mettre plus de poésie, à peindre la vie réelle, et aucune raison n'autorise à supposer que Théocrite ait préféré les copies effacées de Sophron aux modèles animés qu'il avait sous les yeux. Des ressemblances matérielles évidentes pourraient seules donner quelque vraisemblance à ces conjectures, et toute comparaison est impossible : c'est à peine si quelques fragments insignifiants de Sophron nous sont parvenus.

CHAPITRE IV

La Comédie à Athènes.

Dans les campagnes si peu favorisées de l'Attique, les fêtes de Bacchus se célébraient avec la même gaieté et les mêmes folies (1). Bien des années après que la Comédie eut pris une forme plus littéraire et plus complète, les chants phalliques y conservaient encore leur crudité et leur verve grossière (2). On avait voulu, comme dans le Péloponèse, ajouter à la joie publique, en les entremêlant d'invectives : *Injurier du haut d'un chariot* gardait même encore, du temps de Ménandre, un sens assez vivant pour que Démosthène n'ait pas dédaigné de s'en servir dans son plus beau discours (3); et il est au moins probable que les comédies en prose, essayées encore du temps de Périclès (4), avaient une raison d'être et voulaient reproduire avec une fidélité plus matérielle les divertissements ordinaires du peuple. Soit que Sousarion ait vraiment apporté de Mégare en Attique des scènes moins imparfaites, ou qu'on ait exprimé par une métaphore, entendue mal à propos dans un sens littéral, les emportements de sa gaieté (5), il fut le premier qui soumit ces dialogues improvisés à une sorte de versifica-

(1) Constructis aris in honorem divinae rei circum Atticae vicos, villas, pagos et compita festum carmen solemniter cantabant ; Evanthius, *De Tragoedia et Comoedia*, p. 26, éd. de Zeun.

(2) Voy. Aristophane, *Acharnenses*, v. 241-279, et le Scoliaste *ad versum* 260. Les masques dont parle Plutarque, *De Cupiditate divitiarum*, ch. VIII, par. 91, nous en semblent aussi une preuve au moins très-vraisemblable.

(3) *De Corona*, p. 141, éd. Didot. On lit dans un passage du manuscrit n° 897 de la Bodléienne, publié par Gaisford : Ἀθήνησι γὰρ ἐν τοῖς Διονυσίοις μεθυσθέντες κωμάζουσι, μεθ' ἡμέραν δὲ τοὺς ἀπαντῶντας σκώπτουσιν ἐφ' ἁμαξῶν καθήμενοι.

(4) Par Ion de Chios (voy. Suidas, s. v. Διθυραμβοδιδάσκαλος) : on ne peut raisonnablement supposer qu'il ait voulu imiter les malencontreux essais d'Asopodorus, de Phlionte, qui remontaient aux commencements de l'Art dramatique ; Athénée, l. x, p. 445 B.

(5) Μόνος ἦν γέλως τὸ κατασκευαζόμενον ; Anonymus, *De Comoedia* ; dans Meineke, *Historia critica comicorum graecorum*, p. 540.

tion (1). Toute rudimentaire que fût cette comédie sans mouvement, où les monologues succédaient uniformément aux monologues, elle résista assez longtemps aux perfectionnements des novateurs: car cinquante ans après, quand Thespis commença à travailler pour le théâtre, l'Art dramatique en était encore à ces premiers bégaiements. Bien des restes de cette comédie primitive se retrouvent même encore dans la comédie d'Aristophane: l'ancien banquet en est toujours censé un des éléments essentiels (3); on y confond, comme autrefois, la pièce et la fête (4); on y chante une hymne à Bacchus entremêlée des plus mordantes attaques (5), et il avait fallu que les imitations de Sousarion eussent malgré leur imperfection acquis une popularité singulièrement vivace pour qu'il en subsistât encore quelques restes après tant d'heureux changements dans la célébration de Bacchus (6). Les circonstances avaient d'ailleurs bien peu favorisé les progrès de la comédie : pendant la longue tyrannie de Pisistrate et de ses fils, les portes de la ville durent rester fermées à une forme de poésie si essentiellement libre et si caustique, et les habitants des champs se contentaient aisé-

(1) Πρῶτον οὖν Σουσαρίων τις τῆς ἐμμέτρου κωμῳδίας ἀρχηγὸς ἐγένετο ; Scoliaste de Denys de Thrace ; dans Becker, *Anecdota graeca*, p. 748. D'abord sans doute il improvisait ses vers sur place (αὐτοσχεδιάσματος, dit Aristote, *Poetica*, ch. IV, par. 5), puis il les prépara et les polit à loisir.

(2) Malgré les seize poëtes tragiques antérieurs dont la tradition avait conservé les noms, il nous semble impossible de ne pas attribuer à Thespis la première constitution de la tragédie : voy. Plutarque, *Solonis vita*, ch. XXIX ; Thémistius, *Discours* XXXVI, p. 316 ; Diogène de Laërte, l. III, par. 56, et ce passage si positif de la *Chronique de Paros* : πρῶτος ὃς ἐδίδαξε δρᾶμα ἐν ἄστει.

(3) Ἐγὼ δὲ πρὸς τὸ δεῖπνον ἤδη 'πείξομαι, etc.
Aristophane, *Ecclesiazusae*, v. 1149.

Voy. aussi *Acharnenses*, v. 1155 ; Plutarque, *Lucullus*, ch. XXXIX ; *Vitae*, p. 618 ; Athénée, l. IX, p. 368 D, avec la correction de Jacobs, et Bergk, *Commentationes de reliquiis Comoediae antiquae*, p. 342.

(4) Aristophane, *Ranae*, v. 370.

(5) *Ranae*, v. 418 ; *Nubes*, v. 1098-1101 : voy. Athénée, l. XIV, p. 622 D, et Otfried Müller, dans le *Rheinisches Museum*, t. V, p. 342-347.

(6) Il y avait encore du temps de Démosthène des troupes de comédiens qui couraient la campagne, jouant de place en place, et il nous a conservé le nom du méchant poëte qui les fournissait de pièces; *De Corona*, par. CLXXX, p. 152. L'ancien usage de construire expressément pour chaque fête des échafauds temporaires subsista même jusqu'à la fin : Nam scena de lignis tantum ad tempus fiebat, unde hodieque permansit consuetudo, ut componantur pegmata a ludorum theatralium editoribus; Servius, *ad Georgicon* l. III, v. 24.

ment des odes naïvement obscènes et des rustiques plaisanteries dont s'étaient amusés leurs pères.

Près d'un siècle après Sousarion, on trouve enfin la vraie comédie à Athènes. Plusieurs poëtes comiques sont même connus (1); mais quelques titres (2) et quatre ou cinq vers sans suite, souvent même incomplets, n'apprennent à peu près rien sur la nature des pièces, ni sur l'art des auteurs. Heureusement les simples enseignements du bon sens suffisent : les poëtes, qui, grâce à un esprit plus inventif et une humeur plus pétulante, avaient pris la gaieté publique à leur charge et menaient les Bacchanales, étaient facilement poussés à des excès d'imagination et des vivacités de parole, et la foule acceptait, sans autre exigence que son plaisir, leurs inventions les plus audacieuses et leurs plus violentes satires. Sous leur direction, si l'on peut appeler ainsi le laisser-aller et le caprice, la Comédie devait se transformer et s'ouvrir des voies nouvelles. Ce ne fut plus ni la contrefaçon de mœurs et de ridicules pris sur le fait, ni le travestissement d'une légende connue depuis des siècles; elle prétendit à plus d'initiative et d'originalité, voulut créer elle-même son sujet, et ne chercha plus dans les choses du moment que des allusions qui donnassent un peu de réalité à ses fictions et beaucoup plus de piquant à ses plaisanteries. Athènes était en ce temps-là une république illimitée où le despotisme de l'égalité n'était tempéré que par la licence de tout dire; la démocratie s'y croyait toujours en demeure de sauver la patrie, et elle la sauvait régulièrement tous les matins. Quand elle n'agissait pas, elle parlait; la parole était même son mode d'action le plus ordinaire; mais, sous une forme ou sous une autre, la politique était l'œuvre incessante des citoyens oisifs et le gagne-

(1) Chionidès, Magnès, Ecphantidès et Charilus.

(2) On connaît jusqu'à quatre pièces de Magnès : *Bacchus*, *Les Lydiens*, *La Sarcleuse*, et une appelée dans Suidas Πυτακίδης, que M. Bernhardy a proposé de lire Τιτακίδης, *Le Titacide* : voy. Bähr, *ad Herodoti* l. IX, c. 73.

pain de tous les autres. L'indifférence en matière de gouvernement était même réputée un crime (1), et la Comédie qui se fût désintéressée de la chose publique et eût abdiqué la direction des affaires, aurait paru de mauvais exemple et indigne d'un peuple libre. D'ailleurs, comme il arrive si habituellement dans les démocraties, on confondait volontiers à Athènes la liberté avec l'égalité, et l'on recherchait beaucoup moins son élévation que l'amoindrissement des autres. Toutes les supériorités trop reconnues étaient bientôt suspectes; la vertu elle-même, dès qu'elle était patente, semblait un danger public. Il avait fallu donner satisfaction à la peur et attribuer au Peuple le droit de se débarrasser pour un temps des grands citoyens que l'éclat de leurs services ou la renommée de leur justice signalaient à ses défiances. La Comédie ambitionna de devenir aussi une sorte d'institution sociale et fonctionna comme un ostracisme au petit pied (2). Au lieu de livrer à la risée publique des lourdauds innocemment ridicules, elle s'attaqua aux citoyens trop honorés et voulut réprimer leur bonne renommée en vilipendant leur personne. N'eût-elle pas cru rendre vraiment service à la République, elle aurait été sûre d'intéresser ainsi à son succès tous les mauvais instincts d'une démocratie dévergondée et de s'assurer à moindres frais, sinon des approbateurs sérieux, au moins des complices. Elle se transforma donc peu à peu, sans parti pris et sans calcul; l'emportement des passions populaires, les habitudes de tous les jours et les entraînements involontaires de l'esprit de parti en firent une satire politique, toute frémissante des haines et des aspirations du moment, où de prétendus criminels d'État étaient fustigés avec colère, quelquefois même exposés en personne sur la scène comme sur un échafaud.

(1) Plutarque, *Solonis vita*, ch. xx, par. 1 : voy. Schömann, *De Comitiis*, p. 63.

(2) Voy. Platonius, *De Comoedia*; dans Meineke, *l. l.*, p. 538.

Le désir de servir ses opinions poussait donc à travailler pour le théâtre des intelligences élevées qui s'en seraient dédaigneusement abstenues si la Comédie fût restée un bruyant ébattement trouvé par des gens ivres au fond de leur verre. Malgré la grossièreté que lui reprochaient ses rivaux, il faut, au premier rang de ces instigateurs politiques, nommer Cratinus (1). La vigueur, l'âpreté, la violence de ses comédies (2), semblent avoir tenu surtout à un attachement religieux aux vieilles idées et à l'austérité de son caractère. Ses nombreux succès prouvent cependant qu'il avait mieux compris que personne les exigences de son public (3); mais tout en lui cédant beaucoup plus que ne le voudrait la délicatesse, peut-être un peu prude, des temps modernes, il gardait sa conscience d'honnête homme et son inflexibilité de patriote. Quand venait à s'offrir une occasion, qu'il avait même souvent préparée, d'adresser au peuple d'utiles et sévères conseils (4), il ne craignait pas de compromettre ses espérances de poëte et risquait bravement de déplaire à ses juges (5). Plus modéré et plus froid par la nature de son esprit, mais sans doute aussi parce qu'il était moins dévoué aux intérêts du Parti conservateur, Cratès se rapprocha de la gaieté tempérée et de la manière descriptive et un peu photographique de la

(1) C'est surtout à cause de Cratinus que le Socrate des *Nuées* appelait les Poëtes comiques τρυγοδαίμονες; *Nubes*, v. 296 : à en croire le Scoliaste, *l. l.*, lui et Eupolis qui l'aurait imité en cela, χέζοντάς τε καὶ ἕτερα αἰσχρὰ ποιοῦντας εἰσῆγον.

(2) Voy. l'Anonymus de Cramer, dans Meineke, *Historia critica*, p. 540, et Perse, Sat. I, v. 123.

(3) Aristophane dit lui-même qu'on chantait ses vers dans les banquets (*Equites*, v. 529), et rien n'autorise à croire qu'il s'agisse de *scolies* composées tout exprès. Voilà pourquoi il se permettait des parodies en vers épiques (Athénée, l. xv, p. 698 D), et créait ou plutôt empruntait au peuple des mots qui n'appartenaient pas à la langue littéraire; voy. Pollux, l. VIII, par. 43.

(4) *Pylaea*, fragm. 3; dans le *Poetarum comicorum graecorum fragmenta*, p. 35, éd. Didot, et *Fabulae incertae*, fragm. 3; *Ibidem*, p. 54. Son rival Aristophane l'appelait Σοφὸς, Sage (*Pax*, v. 700), et le Scoliaste de Denys de Thrace, Πραττόμενος, Digne d'être lu et étudié : voy. Van Geel, *Bibliotheca critica*, t. IV, p. 20, et Lobeck, *Aglaophamus*, p. 567.

(5) Il fit vingt et une comédies, et remporta neuf fois le prix. Selon Platonius, p. 534, éd. de Meineke, ses sujets étaient ingénieusement imaginés; mais il manquait un peu d'art, et ses pièces étaient mal conduites. Cratinus semble avoir vécu quatre-vingt-dix-sept ans et être mort dans la seconde année de la LXXXIX[e] Olympiade, l'an 424 avant l'ère chrétienne.

comédie dorienne (1). Il copiait de vrais personnages pour s'en amuser plutôt qu'il ne créait des caricatures dans l'intérêt de ses concitoyens; mais il brisait le miroir après avoir reproduit l'image, travestissait ses satires personnelles en peintures générales et s'engageait déjà, par tempérament et par goût, dans la voie toute littéraire que les circonstances politiques forcèrent la Comédie nouvelle de suivre quelques années après (2). Aussi âcre, aussi ardent citoyen que Cratinus, Eupolis envenima comme lui la raillerie politique et la poussa jusqu'à l'outrage (3). Il ne craignit pas même de provoquer par sa comédie des *Plongeurs* (4) des ressentiments si acharnés que, par une lâche représaille attribuée à Alcibiade, peut-être parce qu'on le croyait plus capable qu'aucun autre d'un crime assaisonné de quelque esprit, il fut plongé dans la mer et y périt (5). En mettant une intention politique au fond de toutes ses pièces, en transportant les débats de l'Agora sur des tréteaux et jetant effrontément le vin qui restait dans sa coupe au visage des plus grands hommes de la République, Aristophane ne fit que se conformer aux traditions; mais son exemple et sa renommée leur donnèrent une nouvelle consécration, et les conditions de la Comédie furent invariablement fixées. Un but politique en-

(1) Aristote, *Poetica*, ch. v, par. 6; Anonymus, *De Comoedia*, p. 536, éd. de Meineke. D'autres poëtes comiques d'Athènes, Antiphane, Eubulus et Alexis, imitèrent, et sans doute pour les mêmes raisons, la comédie dorienne.

(2) Voyez Aristote, *Poetica*, ch. ix, par. 3. Cratès se fit connaître comme auteur dans la quatrième année de la LXXXII[e] Olympiade (449 av. J.-C.), et était déjà mort dans la première année de la LXXXIX[e] : on lui attribue sept comédies.

(3) Anonymus, *De Comoedia*, p. 536, éd. de Meineke.

(4) Βάπται.

(5) Platonius, *De Comoedia*, p. 532, éd. de Meineke. Le fait nous semble cependant fort douteux, et nous y verrions volontiers une tradition sans autre fondement qu'une prétendue menace d'Alcibiade (dans Cramer, *Anecdota graeca Parisiensia*, t. I, p. 17), dont on fit un distique qui nous a été conservé par Aristides, *Orationes*, t. III, p. 444, éd. de Dindorf. Les renseignements sur Eupolis sont trop contradictoires pour qu'il soit possible d'en rien conclure de certain : on sait seulement que sa première comédie fut représentée dans la quatrième année de la LXXXVII[e] Olympiade (429 av. J.-C.) et qu'il vivait encore dans la seconde année de la XCII (411 av. J.-C.). L'Anonyme lui attribue quatorze comédies; Suidas dix-sept, et les grammairiens en ont cité une vingtaine.

trant dans le vif des intérêts du moment; des ambitions d'utilité pratique qui retiraient à la poésie son indépendance et la subordonnaient à des effets de pamphlet; des satires d'une violence impitoyable qui s'attaquaient aux idées à travers les hommes, comme si le poëte comique eût été un exécuteur des hautes œuvres appointé par la Patrie; une absence systématique de vérité dans le sujet, de modération dans l'esprit et dans l'injure, de logique et de vraisemblance dans la mise en scène et la marche de la pièce, tels furent jusqu'à la fin les caractères bien exceptionnels et complétement athéniens de la Comédie ancienne.

Ce ne sont pas seulement les comédies antérieures à l'influence d'Aristophane qui, sauf un bien petit nombre de vers, nous sont entièrement inconnues. Parmi toutes celles de ses contemporains, il en est à peine deux, *la Bouteille* de Cratinus (1), et *les Peuples alliés* d'Eupolis (2), dont on devine le sujet avec quelque certitude. C'est uniquement dans les modifications du Chœur que l'on peut, non sans doute suivre l'histoire de la Comédie athénienne, mais retrouver la trace de ses transformations et des développements de son idée première. Dans l'Attique, comme chez les Doriens, le Chœur était à l'origine un chant irrégulier où des voix avinées célébraient confusément, dans des vers appris d'avance ou grossièrement improvisés, les plaisirs de l'ivresse et la puissance vivifiante de Bacchus. Pour varier la fête et y introduire un élément plus joyeux et plus sympathique à la foule, de mordantes plaisanteries attaquaient aussi les spectateurs, toujours prêts à renvoyer l'injure, et la Pompe circulait de village en village au milieu des éclats de rire. Ces dialogues satiriques s'étendirent,

(1) Πυτίνη : voy. le Scoliaste *ad Equites*, v. 399; Athénée, l. XI, p. 494 C, et Fritzsche, *Quaestiones Aristophaneae*, p. 257-280.

(2) Δῆμοι : voy. la dissertation de Raspe, *De Eupolidis* ΔΗ'ΜΟΙΣ *ac* ΠΟ'ΛΕΣΙΝ; Leipzig, 1832, in-8°, et l'article de G. Hermann, *Allgemeine Schulzeitung*, 1833, n° XIII, réimprimé en partie dans ses *Opuscula*, t. V, p. 288-299.

se multiplièrent, empiétèrent de plus en plus sur les chansons naïvement obscènes des Ithyphalles et les auraient bientôt complétement supprimées comme une vieillerie monotone, trop rebattue pour amuser désormais des esprits aussi vifs. Mais pendant les Dionysiaques s'organisaient d'autres processions volontaires, d'une inspiration plus élevée, plus vraiment religieuse, et que le peuple lui-même, quand il n'était pas tout à fait ivre, estimait davantage (1). Elles se composaient également d'un Chœur de chanteurs, mais plus régulier, s'arrêtant plus longtemps aux reposoirs qu'on préparait sur son passage; par un souvenir vaguement conservé de l'extrême Orient ou quelque idée mystique dont la signification s'est effacée, il y tournait en cadence autour d'un autel, retournait en sens contraire (2), puis s'arrêtait (3), et toutes les voix réunies chantaient ensemble. Ces chants n'avaient d'abord été qu'une supplication ou un cantique d'actions de grâce, mais on ne tarda pas à évoquer l'histoire pour grandir sa reconnaissance; on rappela les hauts faits du dieu et l'on raconta avec des formes dramatiques quelqu'une de ses épreuves. Dans les entr'actes de cette tragédie lyrique (4), pendant que les Choreutes reprenaient haleine, d'autres acteurs jouaient des intermèdes, tout remplis du héros de la fête (5), et ces scènes épisodiques, plus circonstanciées et plus vivantes, se développèrent insensible-

(1) M. Geppert a eu toute raison de le dire : Die Komödie stand bei den Alten in weit geringerer Achtung als die Tragödie; *Die altgriechische Bühne*, p. XVII : voy. Platon, *De Legibus*, l. II; *Opera*, t. II, p. 286.

(2) C'est la signification littérale de Strophe et Antistrophe, Στροφή. Dans les sacrifices ordinaires on tournait encore du temps d'Aristophane autour de l'autel : voy. *Pax*, v. 957, et *Aves*, v. 958.

(3) Cette partie du Chœur avait aussi un nom qui la caractérisait : Στάσιμος, Fixe, Immobile.

(4) Son existence a été niée par G. Hermann.; mais un passage de Diogène, de Laërte, positivement confirmé par Thémistius (Disc. XXVI, p. 316, éd. de Hardouin), nous semble décisif : Ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμμάτιζεν; l. III, ch. 56. Cette opinion, soutenue par O. Müller, M. Böckh, et M. Welcker (*Nachtrag*, p. 238, 267 et suiv.), avait également été adoptée par Bentley (*Dissertatio de Phalaridis epistolis*, p. 154) et Tyrwhitt, *Commentatio*, p. 131 : voy. aussi la note 1, p. 294, et la définition que Suidas donne des Θυμελικοί : Οἱ ἐν ὑποκρίσει τὴν τέχνην ἐπιδεικνύμενοι.

(5) On sait même par Suidas, Photius et

ment, usurpèrent la première place et réduisirent le Chœur à ne plus être qu'un accessoire sans autre but réel que d'ajouter à la mise en scène. Mais son importance ne périt point avec son influence légitime : tout étranger qu'il fût devenu au fond de la pièce, elle continuait à lui être subordonnée; il s'y mêlait du dehors pour blâmer ou encourager les différents personnages, proclamait au dénoûment la justice des dieux et restait constamment en vue entre le public et le théâtre (1). L'esprit vif et littéraire des Athéniens goûtait beaucoup trop le burlesque et le piquant de la parodie pour que la Comédie ne se modelât pas sur la tragédie, comme sur une chose de même nature et n'en contrefît pas tous les rouages ; elle voulut avoir aussi ses figurants, ses passes et ses danses, ses chants alternatifs et ses allocutions épisodiques (2). Naturellement le caractère en était bien changé : elles n'étaient plus ni lyriques (3), ni optimistes; elles continuaient avec des formes plus élégantes les grossières interpellations des Phallophores, expliquaient au Peuple les sentiments de l'auteur et lui prouvaient la justice de ses satires. Quelquefois même elles le prenaient audacieusement à partie et lui remontraient les duperies où il s'était laissé entraîner et les iniquités qu'il avait commises. Mais, malgré les modifications profondes de son idée (4), le Chœur de la tragédie resta

Zénobius que les spectateurs manifestaient leur mécontentement en disant : Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Comme la plupart des adages populaires, celui-là avait sans doute un double sens, et signifiait réellement : Il n'y a là rien d'amusant.

(1) La place habituelle du Chœur était sur les marches du thymélé, que l'*Etymologicum magnum* définissait, col. 458, éd. de Sylburg : Τράπεζα δὲ ἦν, ἐφ' ἧς ἑστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ᾖδον, μήπου τάξιν λαβούσης τραγῳδίας.

(2) Pour le faire mieux comprendre, le Chœur changeait alors de place et se tournait vers les spectateurs ; Suidas, s. v. Παράβασις; Schol. *ad Equites*, v. 512.

(3) La parabase était même habituellement en vers anapestes (voy. Pollux, l. IV, par. 112), et Aristophane faisait dire à un de ses Chœurs.

Ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν·

Acharnenses, v. 627.

L'accompagnement sur la flûte qui s'y mêlait souvent (πολλάκις; Schol. *ad Aves*, v. 682) ne prouve nullement qu'elle eût rien conservé de lyrique : on donnait aussi dans l'Antiquité le ton aux orateurs, et nous avons encore, même au Théâtre-Français, des récitatifs que l'orchestre accompagne.

(4) Le dialogue qu'Eschyle introduisit le premier dans la tragédie n'est encore qu'épisodique : le Chœur restait si étroitement uni à l'action qu'il faisait réellement la pièce. Dans Sophocle, il ne tenait plus au sujet que

immuable dans sa forme; tout y était régulier, pompeux et conforme aux traditions (1). Il tenait réellement au sujet par des liens historiques (2), entrait pour une partie essentielle dans la célébration de la fête, et l'État n'eût pas souffert que le citoyen qui en était chargé eût lésiné sur la dépense. Le Chœur de la comédie n'était, au contraire, invariablement réglé par aucune tradition (3); il changeait de rôle, d'esprit et d'allures (4), s'inquiétait assez peu de ses rapports avec le sujet pour lui tourner le dos et devenir impossible (5); se contentait d'un appareil plus modeste et plus simple (6); disparaissait dans la

par la volonté du poëte, et tendait à ne plus être qu'un personnage secondaire, ou même un simple spectateur, sentant et réfléchissant, mais n'agissant jamais. Euripide en rendit la tragédie encore plus indépendante : le Chœur n'eut plus dans ses pièces que des rapports extérieurs avec le sujet, et devint un intermède.

(1) Il avait été d'abord composé de douze personnes, et fut porté à quinze par Sophocle.

(2) Voy. la *Médée* d'Euripide, v. 811; ses *Suppliantes*, v. 634, et son *Iphigénie en Aulide*, v. 917. Ce double rôle permettait de s'écarter quelquefois de la tradition : ainsi, d'après Pollux, l. IV, par. 110, le Chœur des *Euménides* se serait composé de cinquante personnes, si par une inexactitude où l'entraînait souvent son absence de critique (voy. Hermann, *De Choro Eumenidum*; dans ses *Opuscula*, t. II, p. 130 et suiv.), il n'a pas confondu la tragédie d'Eschyle avec un drame satirique du même nom. Les Bacchantes, qui formaient le Chœur de la pièce d'Euripide à laquelle elles avaient donné leur nom, y représentaient sans doute de véritables Bacchantes, et dansaient dans un désordre relatif, en frappant tumultueusement sur des tambourins. Peut-être aussi malgré l'usage (Schol. *ad Ajacem*, v. 134; *ad Medeam*, v. 818; *ad Phoenissas*, v. 134), le Chœur des *Choéphores*, était-il réellement composé d'esclaves.

(3) En général cependant il était composé de vingt-quatre personnes (voy. les Scoliastes *ad Acharnenses*, v. 210; *ad Equites*, v. 286; *ad Aves*, v. 297), et dans l'intérêt de leur succès, les poëtes comiques ne consentaient pas volontiers à le réduire. Il semble aussi avoir conservé jusqu'à certain point le caractère religieux qu'il avait eu d'abord, et ne s'être permis que très-exceptionnellement des attaques contre les dieux.

(4) Le Scoliaste disait, *ad Pacem*, v. 733 : 'Εστρέφετο δὲ ὁ χορὸς καὶ ἐγίνοντο στοῖχοι δ', et un peu plus loin : Κρατῖνος δὲ ἐν τῇ Πυλαίᾳ δηλοῖ ὅτι ἕξ ἐστι ζυγὰ τοῦ χοροῦ. Non-seulement les sept parties dont, selon quelques grammairiens, se composait la parabase, ne sont le plus souvent remarquables que par leur absence; mais les deux parabases de chaque comédie étaient très-rarement uniformes. Il paraît même, d'après le Scoliaste *ad Vespas*, v. 270, que, malgré la turbulence habituelle de ses Chœurs, la comédie se serait quelquefois approprié les passes régulières et harmoniques du stasimon.

(5) Il se composait d'animaux dans *les Chèvres* d'Eupolis et dans *les Poissons* d'Archippus, et selon toute apparence il était encore plus fantastique dans *les Richesses* et dans *les Lois* de Cratinus, dans *les Fêtes* et dans *les Victoires* de Platon, dans *les Bagatelles* de Phérécratès et dans *les Audaces* de Cratès.

(6) Un fragment des *Bouviers* de Cratinus en est une preuve positive :

Ὑς οὐκ ἔδωκ' αἰτοῦντι Σοφοκλέει χορὸν,
τῷ Κλεομάχου δ', ὃν οὐκ ἂν ἠξίουν ἐγὼ
'Εμοὶ διδάσκειν οὐδ' ἂν εἰς 'Αδώνια·

dans Athénée, l. XIV, p. 638 D.

Aristophane disait également dans *les Danaïdes :*

'Ο χορὸς δ' ὠρχεῖτ' ἂν ἐναψάμενος δάπιδας καὶ στρωματόδεσμα·

Ibidem, l. II, p. 57 B.

Phérécratès parlait aussi de ses sales guenilles toutes rapiécées; dans Eustathius, *ad*

coulisse (1), cédait la place à un autre (2) ou manquait aussi complétement que dans la Comédie nouvelle (3). Le poëte comique n'obéissait, même en cela, qu'à sa fantaisie : tout lui était permis pourvu qu'il ne heurtât pas trop ouvertement l'esprit public et conciliât ses inventions avec les habitudes de la scène et la constitution du théâtre.

L'orchestre (4), qui comprenait à Athènes toute la partie inférieure de la salle occupée maintenant par les musiciens et par le parterre, était une dépendance de la scène, et une décoration spéciale le mettait en rapport avec la pièce (5). Sur une petite plate-forme plus basse de quelques marches que le théâtre, en avant de la place où se trouve maintenant la loge du souffleur, s'élevait le *Thymélé*, autel carré primitivement consacré à Bacchus, qui, lorsque le sujet l'exigeait, faisait partie de la scène et devenait celui d'un autre dieu (6). Un large escalier conduisait des deux côtés à l'orchestre proprement dit : debout sur les premiers degrés, les Choreutes assistaient à l'action, sans en rien cacher aux spectateurs, également prêts à monter sur le théâtre et à descendre dans l'orchestre (7). Le

Odysseam, p. 1369. Les poëtes comiques ne s'y résignaient point sans peine et se plaignaient souvent de l'avarice de leur Chorége ; ainsi Eupolis disait dans une comédie dont le nom ne nous et pas connu :

Ἤδη χορηγὸν πώποτε ῥυπαρώτερον
τοῦδ' εἶδες ; (οὐ δῆ.) θᾶττον ἂν τοῦ (γ') αἵματος
ἢ χρημάτων (μεγάλων ὁ) μεταδῴη τινί ·

dans Pollux, l. III, par. 115.

Voy. aussi un fragment des *Décors* de Platon, dans Athénée, l. XIV, p. 628 D ; *les Oiseaux*, v. 890, et *la Paix*, v. 1022. D'après un passage de Lysias, traduit par Bentley, *Opuscula philologica*, p. 353, éd. de Leipzig, 1781, le Chœur comique n'aurait même, malgré le plus grand nombre de Choreutes, coûté régulièrement que la moitié du Chœur tragique : seize mines au lieu de trente.

(1) Ταῦτα καλεῖται παραχορηγήματα, ἐπειδὴ οὐχ ὁρῶνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι, οὐδὲ ὁ χορὸς, ἀλλ' ἔσωθεν μιμοῦνται τοὺς βατράχους · ὁ δὲ ἀληθῶς χορὸς ἐκ τῶν εὐσεβῶν νεκρῶν συνέστηκεν ; le Scoliaste *ad Ranas*, v. 209 : voy. *ad*, v. 257. Dans la *Lysistrata* le Chœur restait aussi derrière la scène.

(2) Voy. *les Acharniens*, v. 556-565, et *les Grenouilles*, v. 324 et suivants.

(3) Dans l'*Ulysse* de Cratinus, l'*Aeolosicon* d'Aristophane et beaucoup des plus anciennes ; Platonius, *De comoediarum Differentia ;* dans Meineke, *Historia*, p. 532. La partie la plus essentielle du Chœur, la parabase, manque encore quelquefois dans les meilleures comédies d'Aristophane ; dans la *Lysistrata* et *l'Assemblée politique des femmes.*

(4) D' Ὀρχεῖσθαι, Danser.

(5) Surtout pour la comédie. Quelquefois une partie de l'action s'y passait : lorsque, par exemple, le Chœur était un véritable personnage, comme dans *les Bacchantes* et dans *les Euménides*. Voy. Pollux, l. IV, par. 124.

(6) Comme dans les *Suppliantes* d'Euripide ; le Chœur y disait même, v. 64 : θεῶν θυμέλας. Voy. à l'Appendice, n° VI.

(7) Voy. Eschyle, *Eumenides*, initio, et Euripide, *Helena*, v. 331 et 515.

Coryphée se tenait au centre, sans doute assis derrière le thymélé, et se levait quand il devait intervenir dans le dialogue ou conduire les danses (1). Le théâtre proprement dit, le *Logéion* (2) était, comme aujourd'hui, approprié au sujet par des décorations qui, conservant le nom des branches d'arbres, son premier et pendant longtemps son seul ornement, s'appelaient encore la *Scène* (3). Le fond représentait habituellement trois portes, dont la destination semble avoir été d'abord invariable : celle du milieu était réservée au *Protagoniste* (4) ; la porte à gauche servait d'entrée au second acteur, et l'autre, aux personnages tout à fait secondaires (5). Le théâtre était au midi de l'Acropole, et par allusion à sa position réelle, le côté gauche du logéion était censé aboutir aussi à la ville de la pièce, et le côté droit, à la campagne. On pouvait enlever une partie du fond et découvrir un autre décor (6), ou y rouler une machine qui s'ouvrait et laissait voir un intérieur (7). Il ne paraît pas que les coulisses fussent encore connues, mais trois châssis tournant autour d'un pivot enfoncé dans le plancher du théâtre, permettaient aussi de changer jusqu'à trois fois la décoration latérale (8).

Ces moyens de mise en scène eussent suffisamment pourvu

(1) Il se plaçait alors le premier à gauche.

(2) De Λόγος, Parole : on donnait aussi ce nom au Barreau.

(3) Plutarque disait dans *Aratus*, ch. XXIII, par. 1 : Ἀπὸ τῆς σκηνῆς εἰς μέσον προῆλθε ; *Vitae*, p. 1236, éd. Didot : voy. ci-dessus, p. 266, note 4, et le passage de Servius, ci-après, note 8.

(4) Le principal personnage, littéralement Le premier concurrent.

(5) Pollux, l. IV, par. 124 ; t. I, p. 424. Malgré l'indifférence des Anciens pour l'illusion et par conséquent la vérité de la mise en scène, ces distinctions matérielles n'étaient certainement observées que pour la première entrée des acteurs, et devaient, même à ce moment, se subordonner aux convenances du sujet : voy. Stieglizius, *l. l.* p. 556.

(6) Cette décoration s'appelait Ἔξωστρα, de Ἐξ et Ὠστίζω, Pousser de.

(7) C'était l'Ἐγκύκλημα, de Κυκλέω, Tourner en rond : une porte tournait sur des gonds.

(8) On les appelait Περίακτοι, en latin *Versurae*. Une remarque de Servius, sur le v. 24 du l. III des *Géorgiques*, explique très-bien deux de ces changements de décor : Scena, quae fiebat, aut versilis erat, aut ductilis. Versilis tum erat, quum subito tota machinis quibusdam convertebatur, et aliam picturae faciem ostendebat : ductilis tum, quum, tractis tabulatis, huc atque illuc species picturae notabatur interior. L'encyclème rentrait dans ce dernier genre. Voy. l'Excursus VII de Böttiger, *Die Aldobrandinische Hochzeit*, p. 122-124.

à toutes les nécessités de sujets plus complexes, auxquels on n'eût pas systématiquement mesuré le temps et l'espace. Les Athéniens n'allaient pas d'ailleurs chercher au théâtre ces émotions prosaïques et nerveuses que recherchent des bourgeois fatigués de leur journée et désireux surtout de comprendre sans peine. Ils veulent croire au moins par moments à la réalité des personnages et à la vérité de leurs sentiments; ils rient de leurs ridicules et sympathisent à leurs souffrances, comme s'ils les avaient véritablement rencontrés dans la rue. Pour les amuser convenablement il faut abuser de leur bonne foi et les prendre pour dupes. A Athènes, le sentiment littéraire et l'imagination des spectateurs étaient bien plus développés : si ingénieuse que fût une pièce, ils en saisissaient aussitôt l'idée et le but, goûtaient en artistes le bonheur de la mise en œuvre, et en hommes de parti toutes les malices politiques dont elle était semée. Ce plaisir, en dehors de la scène et pour ainsi dire personnel, était même le seul qu'ils pussent encore attendre: dans les conditions défavorables où la Poésie dramatique était obligée de se produire, une illusion un peu durable était presque impossible. Le théâtre n'avait pas de toiture (1),

(1) G. Hermann a soutenu que l'Hyposcénion, ce qui s'appelle aujourd'hui la Scène, était couvert; mais nous n'en connaissons aucun autre témoignage que le vase de la collection Durand, qui a été publié par M. Lenormant dans sa dissertation *Cur Plato Aristophanem in Convivium induxerit*, et c'est sans doute une faute de perspective. Le toit ne recouvrait que les décorations : on l'appelait 'Επισκήνιον ; ce qui naturellement signifiait, ainsi que l'explique Hésychius, τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καταγώριον. S'il eût couvert la logéion, il en serait résulté une obscurité relative, qui eût empêché de bien voir les acteurs et les aurait complétement cachés à la fin de la journée. Apulée dit d'ailleurs en parlant de la foule qui se pressait pour voir la représentation d'une comédie sur le théâtre d'Hypata : Nec mora, cum passim populus procurrens cavae conseptum mira celeritate complevit, aditus etiam et tectum omne fartim stipaverant; *Metamorphoseon* l. III. Ce toit-là ne pouvait pas couvrir la scène. Dans un plan du grand théâtre de Pompéi, Mazois, *Ruines de Pompéi*, P. IV, pl. 31, a encore supposé que le Proscénium était couvert; mais on sait aujourd'hui, que malgré son zèle, son autorité d'archéologue est nulle. Il eût suffi d'ailleurs que la salle ne fût pas couverte, et le doute sur ce point est impossible.

Spectabat modo solus inter omnes
Nigris munus Horatius lacernis,
Cum plebs, et minor ordo, maximusque
Sancto cum duce candidus sederet.
Toto nix cecidit repente coelo;
Albis spectat Horatius lacernis;

Martial, *Epigrammatum* l. IV, ep. 2. Voy. aussi Calpurnius, égl. VII, v. 26; Stace, *Sylvae*, l. III, sylv. V, v. 91, et Tertullien, *Apologeticus*, ch. VI.

et une lumière irrégulière, abandonnée aux hasards de l'heure et du temps, repoussait une partie des décors dans l'ombre, et tombant d'aplomb sur les mieux exposés, en faisait ressortir les empâtements et les coups de brosse. Quelquefois même des échappées de vue étaient ménagées dans le fond (1), et la scène se trouvait de plain-pied avec la nature : la fiction disparaissait devant la réalité. Une disposition si défectueuse ne permettait point de varier la lumière ; l'Achéron n'avait point de sombres bords (2), ni la nuit de voiles noirs (3). Quand un personnage regardait les étoiles errantes parcourir le ciel comme une traînée de feu (4), le soleil dardait ses rayons dans la salle et démentait ridiculement ses paroles. En vain le sujet exigeait-il une effroyable tempête et remuait-on la machine au tonnerre, l'air brillait au-dessus du plus bel azur, et il pouvait arriver qu'une pluie battante tombât en sifflant au moment même où, joyeux de revoir la clarté du jour, Plutus saluait le retour du soleil (5). Le drame grec avait des conditions spéciales qui tenaient à son histoire. Tout en voulant rester suffisamment vrais, les poëtes comiques surtout n'entendaient nullement reproduire comme des daguerréotypes des portraits de grandeur naturelle, mais créer des caricatures bien exagérées et bien amusantes ; pour eux le fabuleusement laid était le beau idéal, et la meilleure ressemblance, une charge très-ridicule. Ils se plaisaient même à mettre leurs fictions en opposition flagrante avec la vérité des choses. Les acteurs sortaient de la

(1) Ainsi, par exemple, au théâtre de Tauromenium (Taormina), l'Etna faisait le fond de la scène.

(2) Bacchus n'en demandait pas moins :

τί ἐστι τἀνταυθί ;

et Xanthias répondait :

Σκότος καὶ βόρβορος·

Ranae, v. 273.

(3) Il faisait nécessairement nuit pendant toute la pièce des *Femmes à la fête de Cérès*, et l'action des *Guêpes* commençait au point du jour :

Φυλακὴν καταλύειν νυκτερινὴν διδάσκομαι·

Vespae, v. 2.

(4) Τίνες γάρ εἰσ' οἱ διατρέχοντες ἀστέρες,
οἳ καόμενοι θέουσιν ;

Pax, v. 838.

(5) Καὶ προσκυνῶ γε πρῶτα μὲν τὸν Ἥλιον·

Plutus, v. 771.

pièce, arrêtaient brusquement l'action et s'occupaient de leurs propres affaires. Ainsi lorsque dans *la Paix* Trygée traversait les airs sur un escarbot de bois, il criait au machiniste de bien veiller à ses cordes, parce que la peur le prenait au ventre (1). Dans *l'Assemblée politique des femmes*, Praxagora s'interrompait au milieu d'une tirade pour dire à Ariphradès, un musicien ou un Choreute, d'arrêter sa langue et d'aller s'asseoir à sa place (2). Il y avait des pièces où, laissant leurs interlocuteurs désappointés bayer aux corneilles, les acteurs s'adressaient directement au public (3); parfois même l'auteur oubliait qu'il devait se tenir caché derrière sa pièce, et parlait, contrairement aux premiers principes du drame, par la bouche de l'un des personnages (4). L'habileté des machinistes ne pouvait encore être bien grande, et les poëtes n'en multipliaient pas moins les difficultés de mise en scène et les transformations (5), comme s'ils n'eussent pas eu à s'inquiéter de la vraisemblance. Selon toute apparence, les décors du fond étaient trop massifs et trop lourds pour être entièrement renouvelés, et cependant il y a des pièces, comme *les Acharniens* (6) et *l'Assemblée politique des femmes* (7), où la scène devait changer au moins quatre fois. Dans *les Grenouilles*, le sentiment de la réalité était encore plus brutalement heurté : au commencement Bacchus était

(1) Ὦ μηχανοποιέ, πρόσεχε τὸν νοῦν ὡς ἐμέ·
ἤδη στροφεῖ τι πνεῦμα περὶ τὸν ὀμφαλόν·
Pax, v. 174.

(2) Ἀρίφραδες, παῦσαι λαλῶν·
Κάθιζε παριών·
Ecclesiazusae, v. 129.

(3) Démosthène dit à Nicias dans *les Chevaliers*, v. 36 :

Βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω;

et il l'expose. Voyez aussi *Ecclesiazusae*, v. 583, 888; *Plutus*, v. 797-99.

(4) Μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι·
Acharnenses, v. 491 :

c'est bien Aristophane et non Dicéopolis, puisqu'il parle, v. 502, du procès que lui avait intenté Cléon au sujet de sa pièce des *Chevaliers*. Il y en a un autre exemple dans la même pièce, v. 375-382.

(5) Voy. entre autres *les Femmes à la fête de Cérès*.

(6) La scène représentait d'abord le Pnyx; elle devenait une rue devant la maison de Dicéopolis, puis une seconde rue devant la maison d'Euripide, et retournait à la fin devant celle de Dicéopolis.

(7) La scène est jusqu'au vers 728 devant la maison de Blépyros; jusqu'au vers 876, dans une seconde rue; jusqu'au vers 1112, dans un lieu différent, sans désignation précise, et elle paraît à la fin se trouver dans un autre.

à Thèbes, demandant à Hercule le chemin de l'autre monde; pendant sa conversation la scène changeait autour de lui, et représentait l'Achéron et ses bords. Il s'embarquait à l'une des extrémités du logéion, et quand, après avoir ramé quelque temps sur le plancher, il abordait à l'autre, il se trouvait arrivé dans les Enfers, et le public était censé apercevoir le palais de Pluton. On n'accordait pas même à l'imagination le temps d'oublier les premières fictions de la mise en scène et de se prêter par un second et un troisième acte de foi aux nouvelles exigences du poëte : une fois commencée, la pièce continuait sans entr'actes jusqu'à la fin. Quand le sujet le voulait ainsi, c'était une femme qui tenait la première place dans la pièce, et malgré une grossière invraisemblance, doublement choquante pour un public moderne, sa voix devait être plus retentissante que celle des autres personnages. On avait quelquefois à montrer des enfants sur la scène (1), et lors même que l'origine et les traditions du théâtre ne s'y fussent pas invinciblement opposées, le masque et le cothurne n'auraient point permis de les faire représenter par de vrais enfants; il fallait recourir à des acteurs plus robustes et plus experts, dont l'apparence et la voix se trouvaient en contradiction avec leur rôle (2). Le Chœur, plus ou moins étranger au sujet, mais inséparablement uni à la pièce, restait sous les yeux des spectateurs : par ses chants conventionnels, ses passes et ses danses excentriques, il les forçait, quoi qu'ils en

(1) Nous ne parlons pas seulement de la comédie (*la Paix, les Guêpes*, etc.), où des contrastes ridicules pouvaient entrer dans les intentions du poëte : Euripide avait donné des rôles à Eumélus et à Molossus dans son *Alceste* et dans son *Andromaque*.

(2) On pourrait cependant croire, d'après un passage de Lucien, que le public de son temps tenait à une sorte d'illusion : Mal jouer le rôle d'un esclave ou d'un héraut, c'est une faute sans conséquence; mais déshonorer aux yeux des spectateurs par la bassesse de son jeu Hercule ou Jupiter, c'est un sacrilége, une infamie; *Piscator*, par. xxxiii. D'abord, cela ne serait pas applicable au temps de Périclès, et, ironie à part, Lucien pensait sans doute, non à l'illusion des spectateurs, mais à leur plaisir. Les magistrats chargés de présider aux jeux faisaient, nous dit-il (*De mercede Conductis*, par. v), fouetter les acteurs qui avaient compromis le succès de la représentation, et ils se montraient naturellement beaucoup plus exigeants pour les Premiers rôles que pour les Utilités.

eussent, à bien se rappeler qu'ils assistaient non à une histoire actuelle, mais à une représentation poétique dont l'imagination faisait tous les frais. Quelquefois il semblait se faire un malin plaisir de narguer le sens commun et d'empêcher les plus naïfs de se laisser aller à la moindre illusion. Tantôt il s'habillait, on ne sait trop comment, en guêpe, et portait un long aiguillon pendu au derrière (1); ailleurs, moyennant un bec en bois et des ailes cousues aux épaules, il formait un volier d'oiseaux (2). Celui des *Nuées* était composé de femmes aussi diverses que les nuées du ciel, dont les masques ridicules se résumaient dans un grand nez (3), et on les apercevait d'abord perchées dans les airs (4). Dans les pièces qui se piquaient le plus de régularité, l'action s'arrêtait tout court, le Chœur se tournait vers le public et causait sans façon avec lui, un peu des affaires de la République et beaucoup de celles de l'auteur (5). Les vrais acteurs eux-mêmes aimaient à se soustraire à toutes les conditions de la réalité et devenaient de pures idées ou des entités imaginaires (6). Le Trochilus des *Oiseaux* ouvrait en parlant un large bec (7), et Procné, une courtisane des plus séduisantes, en avait un long de deux broches (8). Le co-

(1) *Vespae*, v. 1071 et suivants.

(2) *Aves*, v. 61, 94, 99 et suivants, 268 et suivants; Scholiasta *ad* v. 668.

(3) Scholiasta *ad* v. 289 et 344 : c'est au moins le sens que nous donnons à ce dernier passage : Εἰσεληλύθασι γάρ οἱ τοῦ χοροῦ προσωπεῖα περικείμενοι μεγάλας ἔχοντα ῥῖνας, καὶ ἄλλως γελοῖα καὶ ἀσχήμονα. Dans une autre pièce d'Aristophane, Γῆρας, *la Vieillesse*, le Chœur se travestissait, on ne sait trop comment, en serpent, à cause de la prudence des vieillards et d'une seconde acception de Γῆρας, qui signifiait aussi Peau de serpent.

(4) Vers 275.

(5) Souvent alors les Coryphées déposaient leur masque : Πολλάκις ἀφελόντες τὸ προσωπεῖον μεταξὺ τῆς Μούσης ἣν ὑποκρίνονται δημαγωγοῦσι σεμνῶς · Aristides, Περὶ τοῦ παραφθέγματος · *Opera*, t. II, p. 523, éd. de Dindorf. C'était la preuve que l'acteur ne contrefaisait plus un homme ivre (voy. p. 303, note 3) et se proposait de dire des choses sérieuses. Aussi le rhythme changeait-il, et la mélopée n'était plus qu'une simple récitation; voy. Aristides, *l. l.*; Héphaistion, p. 132, éd. de Gaisford, et Kock, *De parabasi, antiquae Comediae interludio*, p. 15. Pour donner plus d'autorité à ses paroles, et peut-être aussi par souvenir du temps où il dirigeait lui-même la représentation de sa pièce, l'auteur était censé s'adresser en personne aux spectateurs; *Pax*, v. 734; *Vespae*, v. 1320.

(6) Le Peuple dans *les Chevaliers*, le Juste et l'Injuste dans *les Nuées*, la Guerre dans *la Paix*, etc.

(7) Ἄπολλον ἀποτρόπαιε, τοῦ χασμήματος ·
v. 61.

(8) Ῥύγχος ὀβελίσκοιν ἔχει ·
v. 672.

mique de Magnès n'était pas moins fantastique (1), et Cratès avait fait une pièce où les animaux raisonnaient en personne contre les hommes et leur prouvaient par des arguments philosophiques qu'ils devaient désormais s'abstenir de les manger (2).

Quand les comédies ne furent plus de simples Bacchanales et cessèrent de s'improviser le long des chemins, les voiles de feuillage et les peintures dont on se barbouillait la figure parurent ridicules, même aux acteurs avinés de la fête. Mais l'autotorité de traditions intimement liées à la religion du pays, peut-être aussi un dernier respect d'eux-mêmes, ne leur permettaient pas de se livrer, le visage découvert, à des joies aussi dévergondées (3), et ils continuèrent à se cacher derrière des masques d'écorce ou de toile grossièrement façonnés. Bientôt leur public, convié à des ébats moins désordonnés, se montra plus difficile; il exigea que pour représenter des hommes ils eussent une sorte de figure humaine, et les immenses théâtres où ils se produisaient (4) nécessitèrent de nouveaux perfectionnements (5). Leur éloignement des spectateurs et l'élevation de la plupart des gradins les auraient fâcheusement amoindris, s'ils ne s'étaient grandis par d'épaisses chaussures (6), et, pour éviter des disproportions choquantes, il leur

(1) Il avait fait aussi *les Oiseaux*, *les Grenouilles* et *les Moucherons*, et le titre ne permet pas d'en douter. Au reste, par une fantaisie d'archéologue qui a eu quelque succès; Gœthe a fait jouer *les Oiseaux* d'Aristophane, et l'on a représenté en France, vers 1600, une pièce intitulée : *la Rébellion ou mécontentement des Grenouilles contre Jupiter*, où tous les acteurs étaient habillés en grenouilles.

(2) Il avait intitulé sa pièce Θηρία, *les Bêtes* : voy. *Poetarum comicorum fragmenta*, p. 76, éd. Didot, et Bergk, *Commentationes*, p. 278-283.

(3) Démosthène disait encore, *De falsa Legatione*, p. 433, τοῦ καταράτου Κυρηβίωνος ὃς ἐν ταῖς πομπαῖς ἄνευ τοῦ προσώπου κωμάζει· Aussi Théophraste disait pour caractériser l'Impudent qu'il n'avait pas honte de danser la cordace sans être ivre, et de jouer la comédie sans masque; *Characteres*, ch. VI, p. XXVIII, éd. de 1712 : voy. Casaubon, *Ibidem*, p. 61, et Böttiger, *Kleine Schriften*, t. III, p. 404 et suivantes.

(4) Ils pouvaient contenir jusqu'à trente mille personnes; Platon, *Symposium*, par. III, p. 175 E.

(5) Ici encore les bases d'une chronologie manquent, et nous sommes obligé de substituer à l'ordre des temps la succession des idées.

(6) On les appelait Ἐμβάται, de Ἐν, Dans, et Βαίνω, Monter, et elles se rapprochaient sans doute beaucoup des Ἐμβάδες, espèces de cothurnes moins élevés, que les personnages secondaires portaient dans la tragédie.

fallut aussi se grossir les épaules, s'élargir la poitrine, s'étoffer le ventre (1), développer et accentuer tous leurs traits. Le masque dont ils se couvraient la figure leur enveloppa la tête tout entière (2); il se modifiait selon les intentions du poëte, s'appropriait au rôle de chaque acteur et devint un élément si capital de la représentation (3), qu'il donnait son nom au Personnage (4). Cette importance n'était ni un caprice sans cause ni un hasard sans intelligence. Les héros et les dieux que la tragédie ramenait incessamment sur la scène, avaient été déjà célébrés dans des traditions populaires, quelquefois même représentés par d'habiles sculpteurs; leurs traits consacrés par la crédulité ou l'admiration avaient pris un caractère officiel que, pour ne pas être trop invraisemblables, les acteurs devaient chercher à reproduire: il leur fallait, pour ainsi dire, se mouler sur quelque statue et poser sur un piédestal. Les personnages moins connus étaient eux-mêmes obligés de se conformer aux préoccupations plastiques des Grecs et de s'inspirer aussi de la sculpture, de paraître plus robustes et plus beaux que des hommes ordinaires, parce que leurs sentiments étaient plus élevés et qu'ils avaient accompli de plus grandes choses. Dans une religion qui cachait à peine sous des mythes l'apothéose de la vie terrestre et des forces de la Nature, les idoles ne méritaient un culte public qu'en réalisant les idées que l'imagination se faisait de la beauté, et, par

(1) Lucien s'est souvent amusé de toutes les garnitures postiches des acteurs (ὄγκος, προστερνίδια, προγαστρίδια ; *De Saltatione*, par. XXVII, p. 284 ; etc.), et ce n'était pas de ces vaines moqueries, sans autre fondement que son esprit moqueur, dont il était si prodigue. Alexis disait en parlant des courtisanes :

Κοιλίαν ἁδρὰν ἔχει·
στηθί' ἣ ταύταισι τούτων, ὧν ἔχουσ' οἱ κωμικοί·

Isostasium; dans les *Fragmenta*, p. 537.

Voy. aussi Lucien, *Jupiter tragoedus*, par. XLI, p. 487, éd. Didot.

(2) Ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνατεινόμενον ἐπικείμενος · Lucien, *De Saltatione*, par. XXVII : voy. auss *Anacharsis*, par. XXIII; Phèdre, l. I, fabl. VII; Aulu-Gèle, l. V, ch. 7, et Panofka, *Il Museo Bartoldiano*, p. 48, n° 95.

(3) Le fabricant de masques ne s'appelait pas, au moins dans les premiers temps, Προσωποποιὸς, mais Σκευοποιὸς, l'Auteur des décors, de tout l'appareil scénique.

(4) On les appelait également tous deux Πρόσωπον, et le *Persona* des Romains ajouta à cette double signification celle de Rôle.

sentiment ou par habitude, le peuple y voyait des modèles de grandeur. On ne lui semblait vraiment héroïque qu'en se rapprochant de leurs formes : la beauté physique et sensuelle était devenue le signe naturel et comme l'empreinte de la beauté morale. Chez un tel peuple, la laideur était à la fois la source la plus vive et la cause la plus logique du ridicule. N'eût-elle pas été pendant longtemps une parodie, souvent involontaire, de la Tragédie, la Comédie se fût approprié avec empressement un moyen si facile, non pas seulement d'exciter le rire, mais de rendre le caractère extérieur, de mettre réellement le ridicule en relief. Les masques y désignèrent aussi les personnages comme un écriteau et devinrent également des types, non plus d'héroïsme et de force, mais de comique. Ainsi, par exemple, le nez des masques du Parasite ressemblait au bec d'un oiseau de proie (1). Tout en conservant une ressemblance perfide avec les citoyens livrés en pâture à la moquerie du peuple, les masques exagéraient les défauts naturels de leur figure (2) et les rendaient d'avance antipathiques, quelquefois même odieux (3). A la gaieté méprisante qu'excitaient tout d'abord les grotesques irrégularités de leur figure (4), se joignait bientôt un sentiment

(1) Pollux, l. IV, par. 148.

(2) Τὰ δὲ κωμικὰ πρόσωπα, τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας, ὡς ἐπιπολὺ τοῖς προσώποις, ὧν ἐκωμῴδουν, ἀπεικάζετο, ἢ ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσχημάτιστο · Pollux, l. IV, par. 143. On donnait même un nom particulier, αὐτοπρόσωπος, à l'acteur dont le masque ressemblait au personnage qu'il était censé représenter; Scholiasta *ad Nubes*, v. 146. Voy. aussi Lucien, *Nigrinus*, par. XI; Platonius, *De comoediarum Differentiis;* dans Meineke, *l. l.*, p. 533, et Schneider, *Das Attische Theaterwesen*, p. 156.

(3) Pollux, l. IV, par. 143. La laideur de Socrate concourait au comique des *Nuées* (voy. Schoeler, *De Personis Graecorum scenicis*, p. 10), et ne fut probablement pas étrangère au choix qu'en fit Aristophane pour ridiculiser tous les sophistes sous son nom. Nous croirions aussi volontiers que si, comme le dit la scolie du v. 230, Aristophane joua dans *les Chevaliers* le rôle de Cléon, le visage barbouillé de lie, ce ne fut point, malgré le v. 231, parce que personne n'avait osé faire un masque à la ressemblance du puissant démagogue, mais parce que la pièce en faisait un ivrogne.

(4) On allait jusqu'à mettre des cornes au masque d'un Sganarelle ou d'un libertin bien bestial : voy. Ficoroni, *le Maschere sceniche*, pl. LXXIV. Une preuve incontestable de la valeur symbolique qu'on attachait aux masques se trouve dans la peinture d'un vase antique où, malgré leur divinité et la beauté qui en était la conséquence, les deux acteurs qui représentaient Jupiter et Mercure, prêts à monter chez Alcmène par une échelle, ont, conformément à leur rôle, des masques grotesques : voy. d'Hancarville, *Antiquités étrusques*, t. IV, pl. CV. Aristophane n'avait

presque inné chez les Athéniens, celui de l'unité et de l'harmonie des choses, la perception d'un rapport poétique entre le physique et le moral. Les vices les plus grossiers, les appétits les plus brutaux, les bêtises les plus burlesques, étaient alors acceptés sans surprise aucune : on croyait à toutes les exagérations de la bassesse et de la sottise comme à une conséquence des difformités du visage.

L'esprit de la civilisation grecque, le caractère religieux et les traditions de la comédie ne permettaient pas aux femmes d'y jouer un rôle actif (1). Un homme robuste et dans la fleur de l'âge pouvait seul d'ailleurs se mouvoir avec quelque aisance dans les empêtrements d'un costume de théâtre (2), et le masque, le plus essentiel de tous ces appareils, eût réduit la femme la plus séduisante à ne plus être qu'un petit acteur sans beauté qui lui fût propre, sans physionomie et sans grâce. Même au milieu d'un silence complet, la voix des acteurs se fût perdue dans ces théâtres immenses, que l'on sablait (3) et que l'on ne couvrait pas (4), et les représentations duraient des journées entières (5) ; les spectateurs entraient et sortaient

eu garde, dans *les Oiseaux*, de ne pas donner aussi, même aux musiciens, des masques en rapport avec la pièce : un des joueurs de flûte y avait une tête de corbeau ; voy. le v. 861.

(1) Elles ne figuraient pas même dans le Chœur : Καὶ γὰρ χορὸς ἐξ ἀνθρώπων συγκείμενός ἐστιν · Xénophon, *Oeconomicus*, ch. VIII, p. III, p. 632, éd. Didot. On a dit que dans *la Paix* d'Aristophane les trois déesses, Iréné, Opora et Théoria, avaient été représentées par des courtisanes ; mais c'étaient de simples figurantes, et une assertion si isolée et si contraire aux conditions et à l'esprit du théâtre athénien nous semble plus que suspecte. Ce ne serait d'ailleurs qu'un caprice exceptionnel dont on ne pourrait rien conclure, non plus que de la participation de quelques femmes du monde au bal masqué de l'opéra de *Gustave*.

(2) Lucien, *Anacharsis*, par. XXIII : c'était un tour de force dont on ne devenait capable qu'après un long entraînement, et les étrangers en étaient bien surpris.

(3) Une partie de l'orchestre s'appelait même *Conistra*, littéralement Place sablée, Suidas, s. v. Κονίστρα.

(4) Les spectateurs étaient obligés de s'abriter eux-mêmes du soleil et de la pluie : voy. Suidas, s. v. Πέτασος et Δράκων. Quelquefois cependant l'ordonnateur de la fête faisait tendre des voiles (Aristote, *Ethica ad Nicomachum*, l. IV, ch. 6) ; mais ils étaient mal joints et trop lâches pour augmenter sensiblement la sonorité de la salle. Le théâtre construit à Patare, sous les Antonins, devait encore son velarium à une générosité particulière, et une inscription avait voulu en perpétuer le souvenir ; Texier, *Asie Mineure*, p. 679, col. 1. Voy. p. 298, note 1.

(5) Les usages auront sans doute changé ; mais au temps dont nous parlons plus spécialement, à l'époque la plus florissante de la Comédie ancienne, on jouait le même jour une tétralogie et une comédie : voy. Aristophane, *Aves*, v. 786-789.

selon leur bon plaisir; ils buvaient et mangeaient à leurs heures (1), s'interpellaient avec le sans-façon de démocrates qui ne se croiraient plus libres s'ils se gênaient pour personne, signalaient par leurs murmures tout ce qui leur déplaisait, et saluaient les beaux vers de longs applaudissements. Abandonnée à ses forces, la voix humaine n'aurait pu lutter contre des conditions si défavorables et dominer tous les tumultes de ce public indiscipliné et tapageur. Il fallait la grossir par des moyens artificiels, peut-être même l'assortir au rôle de chaque acteur, l'approprier jusqu'à un certain point à l'âge et au sexe des personnages, et des masques pouvaient seuls cacher les appareils d'airain qui lui donnaient plus de volume et plus d'éclat. Mais avec ces masques fortement accentués et immobiles, le développement graduel des caractères était une impossibilité: la vraie personne, celle de chair et d'os, qui pensait au jour le jour et se développait çà et là par sa propre force, n'était pas censée exister; on ne connaissait que le genre physiologique et la catégorie morale; le trait le plus général et le plus prononcé convenait seul à ces ridicules relevés en bosse; les nuances de comique devaient s'effacer et les variétés de caractère disparaître. Ce n'étaient pas des individus vivant, chacun de sa vie propre, que les poëtes comiques mettaient en scène, mais des idées personnifiées par leur fantaisie et des caricatures abstraites. La ressemblance de toutes ces figures sans mouvement et sans réalité était complétée par l'uniformité des vêtements. Dans les derniers temps ils gardaient encore pour chaque condition une forme particulière (2), pour chaque âge une couleur

(1) Voy. Phérécratès, *Cratapalli* (dans Athénée, l. XI, p. 485 D), et Aristophane, *Mulieres scenas occupantes*; dans Pollux, l. X, par. 67. Il y eut même un temps où l'État faisait distribuer aux spectateurs des comestibles et des rafraichissements; Athénée, l. XI, p. 464 F.

(2) Ainsi les Citoyens portaient une tunique blanche et un surtout avec une manche pour le bras droit et une ouverture pour le bras gauche; le Militaire ne quittait pas sa casaque de combat; les Femmes libres n'avaient qu'une robe toujours blanche; celle des Courtisanes était de couleur, ordinai-

tranchée (1), pour chaque espèce de caractère un signe extérieur et voyant (2). La tunique et l'exomide faisaient comme le masque partie des personnages et constituaient leur vraie nature. Aussi évitait-on de leur donner un nom véritablement personnel et de les distinguer trop essentiellement de leurs semblables: Aristote a même recommandé de ne pas les individualiser comme des créatures à part et de se borner à les qualifier par un mot qui exprimât une passion ou un ridicule (3). Au lieu d'un nom propre, ils n'avaient plus alors que l'étiquette d'un genre. C'était rompre *à priori* avec les réalités si fortuites, si exceptionnelles et toujours si mélangées de la vie; on s'engageait vis-à-vis de soi-même à faire du comique à outrance, et toutes les exagérations devenaient beaucoup trop logiques pour ne pas sembler à la fois très-ingénieusement trouvées et très-naturelles.

La musique avait été portée au théâtre avec les autres coutumes des Bacchanales: elle annonçait le commencement de la pièce (4), remplissait de ses bruyantes mélodies les intervalles

rement jaune, et recouverte d'une exomide de plusieurs couleurs; le vêtement des Suivantes ne consistait qu'en une chemise serrée à la taille par une ceinture.

(1) L'exomide des Jeunes gens était bordé d'une bande rouge, et les Femmes âgées mettaient sur leur robe un surtout vert-pomme ou bleu de ciel.

(2) Le Marchand avait une tunique de couleur et un surtout bariolé; le Campagnard, un surtout de peau de chèvre et une besace; le Parasite, un surtout noir ou brun, une brosse et une boîte de parfumerie; le Cuisinier, un gros surtout de drap écru, et l'Esclave, un tablier.

(3) *Poetica*, ch. IX, par. 5: nous citerons de préférence un passage plus développé et beaucoup plus clair de Donatus, qui s'inspirait des idées grecques. Nomina personarum, in comoediis duntaxat, habere debent rationem et etymologiam. Etenim absurdum est, comicum aperte argumentum confingere vel (*l.* et) nomen personae incongruum dare, vel officium quod sit a nomine diversum. Hinc servus fidelis, *Parmeno*: infidelis, vel *Syrus* vel *Geta*: miles, *Thraso* vel *Polemon*: juvenis, *Pamphilus*: matrona, *Myrrhina*, et puer ab odore *Storax*, a ludo et a gesticulatione *Circus*, et item similia. C'est ainsi qu'Aristophane appelait le principal personnage de ses *Acharniens*, *Dicéopolis*, Citoyen juste, Homme de bien, et le général batailleur, *Lamachos*, de Μαχάω, Avoir envie de combattre; que dans *la Paix* il avait nommé l'ennemi de la guerre, *Trygée*, littéralement le Vigneron, et donné dans *les Oiseaux* des noms génériques à tous les principaux personnages, sauf Méton et Cinésias, qui existaient réellement, et qu'il bafouait sous leur propre nom.

(4) Comme dans les initiations αὐλῶν πνοή, *Ranae*, v. 313. Hujus modi adeo carmina ad tibias fiebant, ut, his auditis, multi ex populo ante discerent, quam fabulam acturi scenici essent, quam omnino spectatoribus ipsis antecedens titulus pronuntiaretur; Donatus, *De Comoedia*. Ἔξοδος vient sans doute de Ἔξω τῆς ὁδοῦ, et signifiait ainsi que l'*Exodia*

de la représentation (1), puis se subordonnait à la voix et la soutenait sans jamais la couvrir (2). La déclamation n'était donc ni réglée par la musique comme un chant (3), ni entièrement dépendante des sentiments du moment; c'était une prononciation accentuée, qu'un accompagnement simple et lent faisait mieux ressortir. En cela d'ailleurs on subissait aussi la conséquence des masques : en grossissant démesurément la voix, ils l'empêchaient de nuancer ses modulations, de rester suffisamment personnelle et vivante, de s'impressionner tour à tour de tous les sentiments d'un rôle; elle n'échappait à une monotonie rude et déplaisante qu'en variant les intonations et en les soumettant à un rhythme plus musical. Quoique exagérée jusqu'au grotesque, l'ouverture des masques ne laissait pas apercevoir d'une manière assez distincte le mouvement des lèvres, et les acteurs, emmaillottés dans leur costume et confinés sur une scène sans profondeur, se permettaient à

des Romains et le *Silete* du moyen âge, tout ce qui dépendait de la pièce et restait en dehors, puis par extension l'Exode proprement dit (ἐξῳδικὰ ἢ ὑποχωρητικά), et probablement l'Ouverture. Au moins signifiait-il Lever du soleil, et peut-être Action de paraître en public : voy. Plutarque, *Solon*, ch. xxi, par. 5.

(1) Στάσιν μελῶν ἐκ τῶν κιθαρῳδικῶν νόμων εἰργασμένην; *Ranae*, v. 1281. Φασὶ, dit le Scoliaste, *Ibidem*, v. 1264, δὲ διαύλιον λέγεσθαι, ὅταν ἡσυχίας πάντων γενομένης ἔνδον ὁ αὐλητὴς ᾄσῃ.

Tibicen vos interea hic delectaverit;

Plaute, *Pseudolus*, act. I, sc. v, v. 160.

Voy. aussi le *Stichus*, act. V, sc. iv, v. 5 et 6. Aristote nous apprend, *Poetica*, ch. xviii, par. 7, que depuis Agathon les intermèdes, ἐμβόλιμα, étaient des chants étrangers à la pièce, que le Chœur chantait; mais il parlait sans doute, non de véritables entr'actes, inconciliables avec la forme des tragédies qui nous sont connues, mais du temps qui séparait nécessairement la représentation des différentes parties d'une trilogie.

(2) Éphippus disait dans *la Vente* ou peut-être *la Prostitution* (Ἐμπολὴ) :

Κοινωνεῖ γάρ, ὦ μειράκιον, ἡ
ἐν τοῖσιν αὐλοῖς μουσικὴ κἀν τῇ λύρᾳ,
τοῖς ἡμετέροισι παιγνίοις·

dans Athénée, l. xiv, p. 618 A.

Mais cette harmonie était fort imparfaite : on appelait même la déclamation dramatique παραλογὴ, c'est-à-dire d'après Hésychius, s. v., τὸ τὰ ᾄσματα μὴ ὑπὸ μέλει λέγειν, et selon Hermann, recitatio absque modulatione; *Elementa doctrinae metricae*, p. 286. La déclamation de la tragédie était cependant, selon toute apparence, devenue plus musicale : voy. entre autres témoignages le fragment du *Phileuripide* d'Axionicus, dans Athénée, l. iv, p. 170 B.

(3) Aristophane introduit dans *les Oiseaux* un poëte dithyrambique dont, par conséquent, la déclamation ressemblait à un chant, et Pisthétairos lui dit, v. 1382 :

Παῦσαι μελῳδῶν, ἀλλ' ὅ τι λέγεις εἰπέ μοι.

On lit également dans un vers anonyme, cité par Photius, *Lexicon*, p. 384 :

Παῦσαι μελῳδοῦσ', ἀλλὰ πεζῇ μοὶ φράσον.

On sait par Lucien, *Anacharsis*, par. xxiii, que la déclamation de la comédie était plus naturelle que celle de la tragédie.

peine quelques gestes insignifiants. Il fallait donc que, malgré le déguisement de la voix et sa prononciation factice, l'oreille suppléât les yeux, qu'elle reconnût avec assez de certitude les changements d'interlocuteur pour que l'intelligence pût suivre aisément la pièce, et cela fût resté à peu près impossible, sans une mélopée particulière à chaque acteur. A l'origine, il récitait de son mieux ce qu'on lui avait donné à dire, en s'inspirant uniquement de son talent : sa déclamation se conformait à tous les sentiments de son personnage et en prenait le ton; elle se précipitait, se déprimait et s'enflait avec eux. Mais les acteurs, passés sans y penser d'une procession sur la scène, ne pouvaient avoir d'abord le costume de leur rôle, et, par tradition, gardèrent des habits de fête (1), dont ils exagéraient également tous la magnificence (2). Il fallut donc indiquer par d'autres signes au moins la position des personnages dans le drame, et on leur assigna, à chacun selon son importance, une porte particulière et une place sur le théâtre (3). Des distinctions si factices et si absolues ne pouvaient pas être toujours respectées : les exigences du sujet ou les convenances de la mise en scène dérangeaient quelquefois cet ordre officiel (4), et la moindre infraction à des habitudes si arrêtées aurait alors gravement trompé les spectateurs. Pour établir d'une manière définitive une préséance dramatique et caractériser vraiment un premier, un second et un troisième

(1) Voy. Müller, *Eumeniden*, p. xxxii.

(2) Voy. Aristophane, *Ranae*, v. 1061; Lucien, *Anacharsis*, par. xxiii, et *Nigrinus*, par. xi.

(3) Pollux, l. iv, par. 124. Jam vero in omnibus, quae populo exhiberentur, fabulis diligenter hoc a poeta observatum esse arbitror ut, quaenam in unaquaque fabula partes essent primae, quae secundae, quae tertiae accurate indicaret; Böttiger, *Prolusio de actoribus primarum, secundarum et tertiarum partium in fabulis graecis*, p. 8.

(4) Probablement même, ainsi que nous l'avons déjà dit, les scoliastes ont généralisé à tort quelques faits particuliers : ces prétendues distinctions auraient été le plus souvent aussi impossibles à appliquer avec quelque vraisemblance que les fameuses règles des trois Unités. Ainsi, par exemple, quel que fût leur bon vouloir, les spectateurs du *Philoctète* n'auraient pu croire à la réalité des trois portes dans une île déserte, et Eschyle dit positivement dès le v. 2 du *Prométhée* que la scène était dans une solitude inaccessible, ἄβατον εἰς ἐρημίαν : il était encore plus impossible de supposer trois portes dans le fond du théâtre.

acteur (1), on les distingua l'un de l'autre, non par la longueur et l'importance des rôles, toujours difficiles à reconnaître avant la fin de la pièce, mais par la nature, aussitôt appréciable, de la mélopée, par un mode différent de déclamation qui marquait les coupures du dialogue et personnifiait les interlocuteurs (2).

Malheureusement ces distinctions, étrangères à la nature du rôle et à ses péripéties, supprimaient la personnalité de l'acteur; elles en faisaient une sorte d'instrument vocal qui donnait uniformément la note sans pensée et sans initiative. La représentation manquait même de cette réalité fictive qui devient la vérité au théâtre, et le comique lui-même n'avait plus ni substance ni vie. Ce n'était point le ridicule complexe d'une vraie personne pensante et agissante, mais celui d'un polichinelle créé tout d'une pièce, pour l'amusement des enfants, qui se montrait dès l'abord aussi bossu qu'à la fin. Sur le premier plan se trouvaient toujours de grossières difformités qui attiraient l'œil et provoquaient un rire amer, mêlé de mépris; si ingénieux qu'il fût dans la pensée première, ce comique éhonté poussait à la peau et tournait au burlesque. Les personnages n'étaient plus des hommes d'après nature *qui ne savaient pas être plaisants*, mais les incarnations d'une laideur morale dans une laideur physique, qui affirmaient elles-mêmes à tout instant leur immoralité et leur sottise. Dans ces conditions, le comique aboutissait forcément à la satire; il paraissait une énormité, choquait la conscience grecque comme une dérogation aux lois de la nature, et

(1) L'action était si simple que ces trois acteurs suffisaient habituellement, même dans la comédie. Quand il s'en trouvait un plus grand nombre, comme dans *les Acharniens*, dans *les Guêpes* et dans *les Femmes à la fête de Cérès*, le quatrième n'avait à dire que quelques mots sans importance pour l'intelligence de l'action; il évitait de parler immédiatement après le troisième et se faisait reconnaître par quelque geste.

(2) Les Rhapsodes qui récitaient les poésies homériques donnaient aussi selon les différents morceaux un caractère différent à leur voix, et ces trois espèces de mélopée se retrouvent encore maintenant, le Vendredi-Saint, dans le chant de la Passion : voyez l'*Uffizio della Settimana Santa secondo il rito del missale e breviario romano;* Roma, 1853, in-12. On trouvera à l'Appendice n° VII, les raisons qui nous ont déterminé à nous écarter sur ce point de l'opinion admise jusqu'ici par tous les savants.

les préoccupations morales prenaient le dessus. On ne se bornait plus à mettre le ridicule en relief et à le montrer du doigt en souriant ; on se révoltait contre le mal en soi, on s'éprenait d'une indignation généreuse, et les sentiments haineux que l'immoralité inspire se substituaient au rire inoffensif et à la gaieté sans rancune. Ce n'était plus une comédie sans arrière-pensée, mais une prédication le fouet à la main, où une morale était toujours sous-entendue et souvent formellement exprimée. Sous prétexte d'amuser le public, le théâtre aspirait à faire justice des méchants et à devenir un pilori.

En les empêchant de se remuer sans grands embarras, l'accoutrement des acteurs réagissait également sur la conception et la nature de la pièce. Élevés sur leur soc comme sur un piédestal, et fichés systématiquement à leur place, les personnages ressemblaient à des sculptures humaines plutôt qu'à des hommes, et leurs caractères restaient aussi, pour ainsi dire, plastiques. Ils ne pouvaient se développer eux-mêmes dans une action graduelle ; ils posaient dès le commencement pour le même ridicule, et quand ils parlaient, on entendait la pratique d'un montreur de marionnettes : en un mot ils n'existaient pas, il n'y avait sous leur masque que la conception d'un poëte et les ressorts d'un mannequin. Malgré la richesse d'imagination et le bon sens profond de ces conversations plus ou moins politiques, mais toujours acérées comme un poignard et bouffonnantes comme une parade, leur principal mérite était un esprit incessant, qui petillait à tout propos et jaillissait sous toutes les formes, des pensées ingénieuses et pailletées, des images piquantes et bizarres, des allusions à tout et à tous, des jeux de mots qui partaient à chaque instant comme des fusées et montraient à la fois la prestesse d'esprit de l'auteur et les richesses de la langue. C'est sans contredit très-brillant et encore maintenant très-amusant, surtout pour le savant qui

juge un peu de son plaisir par l'érudition qu'il lui faut pour comprendre, mais le drame n'est plus qu'un cadre. L'esprit est devenu si dominant qu'il donne une sorte d'uniformité aux scènes les plus différentes, et le caractère, l'individualité des personnages s'effacent comme dans ces peintures surchargées de vernis, où tous les détails sont également lustrés et toutes les lignes noyées dans une couleur trop éclatante. Ces comédies avaient un vice originel que ne pouvaient racheter ni la richesse de l'imagination, ni l'habileté de la plume : elles manquaient de variété et de mouvement, et ne représentaient, si l'on peut se servir de cette expression, que des réalités imaginaires. Mais la rigidité des masques, la persistance de leur expression ridicule, les préservait de ces scènes qui détonnent et vont à l'encontre du but réel de la pièce, de ces situations violentes et sentimentales où les personnages élèvent la voix et s'imaginent renforcer leur comique en faisant frissonner ou pleurer le public. La laideur grimaçante des masques, leur entraînement aux personnalités, et leurs ressemblances grotesques à des figures bien connues, rendaient ces comédies merveilleusement propres aux exagérations ridicules et aux contrefaçons burlesques de la Parodie. Ces analogies satiriques épuraient et élevaient la forme, même à l'insu des railleurs : ils affectèrent systématiquement l'élégance, recherchèrent les beautés du style, et quand ils étaient vraiment poëtes, ces farces de tréteaux devenaient des poëmes. Car si peu régulière, si pleine de hasards et de caprices que soit une œuvre d'art, il s'établit une sorte d'unité au moins dans la forme, et les grandes parties relèvent les autres. Dès que les pièces ne furent plus une simple débauche d'esprit, le rhythme du Chœur dut réagir sur le dialogue et le soumettre aussi à une versification plus ou moins libre, qui acceptait tous les éléments, admettait toutes les cadences et se prêtait avec la même facilité à tous les tons, à la tension et à l'âpreté de la

satire, comme aux formes sans prétention et nettes de la conversation familière et aux effusions d'une poésie ambitieuse et fleurie.

Tant que cette comédie bruyante suivit aveuglément ses seules inspirations, les perfectionnements que reçurent sa forme, son matériel scénique et ses tréteaux, ne modifièrent ni son but essentiel, ni son esprit : elle resta ce qu'elle avait été dès ses premières ébauches, un accessoire naturel du culte de Bacchus, une manifestation de la religion nationale à laquelle l'État se croyait obligé de pourvoir comme à toutes les autres. Au premier magistrat lui-même était délégué le choix des pièces destinées à compléter la fête (1), et sa haute dignité ne semblait pas encore une garantie suffisante d'impartialité et de tact : d'ingénieuses précautions lui rendaient une erreur complète au moins bien difficile. En souvenance des scènes variées que les Pompes improvisaient dans leur course à travers les champs, on représentait successivement jusqu'à cinq pièces différentes, et pour exciter plus sûrement l'émulation, des prix solennels étaient décernés à celles que le suffrage public en jugeait les plus dignes (2). La loi exigeait des garanties d'expérience : elle avait fixé une majorité dramatique (3) dont on

(1) C'était probablement l'Éponyme pour les grandes Dionysiaques, et l'Archonte Roi, pour les Lénéennes. Il fallait leur demander un Chœur, et ils avaient le droit de le refuser sans appel (voy. le Scoliaste *ad Vespas*, v. 1104, et Athénée, l. XIV, p. 638 F). Il semble cependant que dans les premiers temps le poëte pouvait se faire jouer par des Choreutes de bonne volonté (ἐθελονταί) : c'est au moins ce que fit Cratinus pour ses *Bouviers*, selon Hésychius, s. v. Πυῤῥπέγκει, et Bergk, *Commentationum de reliquiis comoediae atticae antiquae* l. I, p. 30.

(2) Il y avait un premier et un second, quelquefois même un troisième prix. Pour rendre les conditions du concours plus égales, on tirait au sort l'ordre dans lequel les différentes pièces étaient représentées : c'était naturellement un grand avantage d'être joué le dernier, d'être jugé quand les impressions avaient encore toute leur force : voy. *Ecclesiazusae*, v. 1158-1162. La valeur du prix n'est pas positivement connue : ce n'était à l'origine qu'un panier de figues et une amphore de vin (voy. les Marbres de Paros, à l'Olympiade L ; dans Bentley, *Disputatio*, p. 112), mais on l'éleva assez pour qu'elle excitât la jalousie ou le désir de faire des économies dans les dépenses de l'État, et elle fut diminuée sur la proposition d'Agyrrius (voy. le Scoliaste *ad Ecclesiazusas*, v. 102, *ad Ranas*, v. 367); mais les poëtes pouvaient en outre être couronnés en public de lierre ou d'olivier.

(3) Trente ou même quarante ans ; voy. à l'Appendice, n° VIII.

n'était dispensé qu'après avoir donné une preuve irrécusable de sa capacité en remportant sous un autre nom un succès officiel (1). On n'était admis à soumettre une pièce à l'examen de l'Archonte que sur la présentation d'une tribu, et elles étaient toutes trop désireuses de paraître avec honneur dans le concours pour disposer légèrement de leur patronage (2). Puis enfin, les droits de l'Archonte étaient assez restreints ; si méritantes que fussent les comédies soumises à son choix, il n'en pouvait agréer que cinq (3). La faveur arbitraire qu'il eût accordée à un des concurrents serait souvent devenue une exclusion pour un autre et aurait provoqué le mécontentement et le mauvais vouloir d'une tribu entière. Les frais de la représentation étaient une dépense d'utilité publique à laquelle on était tenu de pourvoir, dès qu'on y pouvait subvenir (4), et le désir ne venait à personne de s'y soustraire. L'homme riche désigné par le magistrat, acceptait la fonction de Chorége comme il eût accepté celles d'ambassadeur et de général ; il y voyait une heureuse occasion de s'acquérir les bonnes grâces de ses concitoyens, et savait servir réellement sa patrie en hono-

(1) C'est ainsi que Ménandre fit jouer sa première pièce avant d'être sorti de l'éphébie (Anonymus, Περὶ κωμῳδίας, p. 538, éd. de Meineke), et Eupolis, avant d'y être entré ; Suidas, s. v. Εὔπολις.

(2) Voy. *Aves*, v. 1404, et le Scoliaste, *Ibidem*. Quelquefois même elles consacraient le prix qu'elles avaient obtenu dans un temple ou un édifice élevé tout exprès : voy. Taylor, *Marmor Sandvicense*, p. 67, et Chandler, *Inscriptiones antiquae*, p. 48.

(3) L'histoire littéraire nous a conservé le nom de plusieurs pièces qui n'ont pas été représentées (ἀδίδακτα) : *les Sirènes*, de Nicophron ; *les Perses impétueux* (Θουριοπέρσαι), de Métagène, etc.

(4) A l'origine, c'était naturellement le poëte ou ses amis qui faisaient les frais du Chœur (voy. Harpocration, s. v. Διδάσκαλος), et il serait fort intéressant pour l'histoire pragmatique de la comédie grecque de connaître l'époque et les circonstances dans lesquelles l'État y est intervenu. Le premier exemple connu est celui de Thrasippus subvenant à la représentation d'une comédie d'Ecphantidès (Aristote, *Politique*, l. VIII, ch. 6), et il semble que la fonction de Chorége ne fut jamais aussi obligatoire pour la comédie que pour la tragédie : voy. Aristote, *Poétique*, ch. V, par. 3. Quand Aristophane fit jouer ses *Chevaliers*, la Ville fut obligée de prendre les frais à son compte (ἐδιδάχθη... δημοσίᾳ) : sans doute la crainte de Cléon empêcha les citoyens riches d'en accepter la charge, et nous attribuons aussi à des refus tolérés par la loi plutôt qu'à toute autre raison l'absence du Chœur dans l'*Aeolosicon* d'Aristophane, l'*Ulysse* de Cratinus et beaucoup des plus vieilles comédies : car, ainsi que le dit Platonius, p. 532, éd. de Meineke, ὀκνηρότεροι πρὸς τὰ σκώμματα ἐγίνοντο καὶ ἐπέλιπον οἱ χορηγοί.

rant les dieux (1). C'était d'ailleurs au Chorége que revenait surtout l'honneur de la pièce dont la représentation lui avait été confiée (2), et en cela, malgré l'apparence, le peuple montrait son intelligence et sa justice. Des comédies inédites ou délaissées dans la poussière de quelques bibliothèques n'ajoutaient rien à la pompe ni à la puissance du culte; il fallait les produire sur le théâtre pour leur donner une existence publique et une valeur religieuse : alors seulement leur gaieté ne restait pas une lettre morte, et elles associaient les spectateurs aux divertissements obligés de la fête (3). Aussi n'était-ce point le mérite littéraire de la pièce que couronnaient les juges chargés d'exprimer l'opinion du peuple (4), mais son rapport réel à la solennité du jour, le plaisir qu'avait témoigné l'assistance, en un mot ses résultats pour Bacchus (5). Les Dionysiaques du printemps, celles où l'on glorifiait le dieu de la fécondité, non pour le moût bouillonnant dans les cuves, mais pour le vin nouveau paraissant enfin sur les tables, appartenaient plus spé-

(1) Dans un temps où l'intérêt à plaire au peuple était déjà bien amoindri, Démosthène disait encore qu'il ne craignait pas que l'on manquât de Choréges; *Adversus Leptinem*, p. 241.

(2) Les quatorze inscriptions, gravées à l'occasion de victoires de ce genre, qui sont parvenues à notre connaissance (dans Spon, Chandler, Böckh), ne permettent pas d'en douter.

(3) On trouve encore dans la seconde édition du *Rhythmica* de Caramuel, imprimée en 1668 : Autor de Comedias apud Hispanos non est qui illas scribit aut recitat, sed qui comicos alit et singulis solvit convenientia stipendia.

(4) Probablement ainsi que l'ont déjà avancé Sauppe (*De Electione judicum in certaminibus musicis*) et Schultze (*De Chori Graecorum tragici Habitu externo,* p. 14), ls n'étaient désignés qu'après la représentation par un tirage au sort auquel présidait celui des deux premiers Archontes qui n'avait pas choisi la pièce, et ils prononçaient séance tenante après avoir invoqué les dieux. Habituellement ils étaient cinq (Hésychius, s. v. Πέντε κριταί; Schol. *ad Aves*, v. 445) : Les cinq tribus qui ne concouraient pas, en fournissaient, chacune, un; Lysias, p. 168, et Schömann, *Antiquitates juris publici*, p. 260. C'était plutôt un usage qu'une loi rigoureuse, puisque après la victoire de Cimon sur les pirates de Scyros, l'Archonte Aphépsion lui décerna l'honneur d'être seul juge du concours, et qu'il accorda le prix à la première œuvre de Sophocle; Plutarque, *Cimon*, ch. VIII : voyez la dissertation de Hermann, *De quinque Judicibus poetarum*, dans le t. VII de ses *Opuscula*.

(5) Le peuple avait raison de crier, quand il ne riait pas suffisamment, qu'on négligeait Bacchus : voilà pourquoi Ménandre fut si souvent vaincu par Philémon, et Euripide ne remporta que cinq fois le prix; Aulu-Gelle, l. XVII, ch. 4. L'Archonte jugeait d'après le même point de vue, et naturellement ce n'était pas celui des lettrés qui s'étonnaient que l'on refusât à Eschyle le Chœur que l'on accordait à Cléomachus; Athénée, l. XIV, p. 638 F.

cialement à la religion de la Ville, et la loi en avait expressément réservé les devoirs et les honneurs aux citoyens (1). Dans les Lénéennes, destinées à célébrer la fin des vendanges et importées des campagnes, moins par une reconnaissance dévote sans cause actuelle que par amour du plaisir (2), l'État n'avait point à conserver un caractère municipal à la fête et n'excluait plus les étrangers du concours. Il leur permettait de participer aux frais de la représentation et même de figurer en personne dans le Chœur (3). La loi qui avait prononcé la peine de mort contre l'orateur assez mal inspiré pour proposer comme un moyen de salut public de détourner le fonds théâtral de sa destination (4), n'est point, ainsi qu'on l'a si bénévolement supposé, un monument de la frivolité du peuple athénien et de son affolement de plaisir : elle attestait, au contraire, par une nouvelle sanction, la volonté de subordonner la politique courante à la religion, et proclamait hautement que dans les plus pressantes nécessités le culte restait le premier devoir et le plus instant besoin de la République. C'est ce caractère religieux de la Comédie qui l'investissait, même envers les dieux (5), de ces licences inouïes que les savants prenaient naguère encore pour des impiétés. Plusieurs fois, l'intérêt par-

(1) Démosthène, *In Midiam*, p. 532 ; Scholiasta *ad Plutum*, v. 954 ; le Chorége qui avait employé un étranger dans le Chœur était puni d'une amende de dix marcs pour chaque contravention : voy. Plutarque, *Phocion*, ch. XXX, par. 2 ; *Vitae*, p. 901, éd. Didot.

(2) Les Dionysiaques n'en étaient pas moins célébrées aussi dans les campagnes et au Pirée avec des représentations dramatiques : Démosthène nous a même conservé la loi d'Euegorus qui l'avait positivement ordonné ; *In Midiam*, p. 269. Quant aux Anthestéries ou Anciennes Dionysiaques (Thucydide, l. II, ch. 15), les représentations, semblent n'y avoir jamais été régulières (voy. Böckh, *Vom Unterschiede der Attischen Lenäen, Anthesterien und ländlichen Dionysien*), et prirent un caractère beaucoup plus mystique : voy. Démosthène, *In Neaeram*, par. LXXII, p. 721, éd. Didot, et O. Müller, *Die Etrusker*, t. II, p. 98.

(3) Scholiasta *ad Plutum*, v, 954. Il suffisait alors que le Chorége fût domicilié légalement dans l'Attique.

(4) Le décret fut rendu sur la proposition d'Eubulus, et Ulpien nous en a conservé le texte : Θανάτῳ ζημιοῦσθαι, εἴ τι; ἐπιχειροίη μεταποιεῖν τὰ θεωρικὰ στρατιωτικά ; dans Petit, *Leges atticae*, l. VI, tit. v, p. 576, éd. de Wesseling.

(5) Bacchus lui-même n'était pas épargné, au moins en apparence : voy. *Ranae*, v. 45-48, et *passim*. Il semble aussi avoir été assez lestement traité dans les *Heures* de Cratinus : voy. Photius, *Lexicon*, p. 369.

ticulier ou l'amour-propre des démagogues se considéra comme une raison d'État supérieure et voulut en prévenir les excès (1) ; mais le peuple, surpris d'abord, ne tardait pas à lui rendre toute son indépendance et ses intempérances de langage (2). Sa liberté ne périt définitivement qu'avec la constitution de l'État, par l'intervention violente d'une force étrangère, qui probablement ne connaissait pas les rouages intérieurs d'une démocratie si radicale et, dans son hostilité contre la grandeur d'Athènes, lui eût dénié volontiers les conditions organiques de sa vie.

Désignés par le sort, sans autres conditions d'éligibilité que leur inscription sur la liste des citoyens, ces juges, élevés comme la foule, vivant et gouvernant toute la journée avec elle, ne se distinguaient par aucune faculté spéciale des autres spectateurs. Ils partageaient leurs émotions, riaient de leur rire et se seraient inspirés des mêmes idées, lors même que la crainte d'avoir à répondre d'un jugement entaché d'erreur (3) ne leur eût pas conseillé d'être plutôt un écho sans initiative des appréciations du peuple que son organe indépendant. Il n'y avait point au

(1) Cette responsabilité n'est positivement affirmée par aucun écrivain ancien, mais c'était une garantie nécessaire puisqu'ils jugeaient sans appel, et on lit dans Eschine, *In Ctesiam*, p. 625, éd. de Reiske : Καὶ τοὺς μὲν κριτὰς τοὺς ἐκ Διονυσίων, ἐὰν μὴ δικαίως τοὺς κυκλίους χοροὺς κρίνωσι, ζημιοῦτε. Περὶ τοῦ μὴ ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν τινα. Cette loi fut portée et rapportée plusieurs fois : voy. Meineke, *Historia critica comicorum graecorum*, p. 40-43. D'abord, les termes en furent pris dans un sens littéral, et la défense de nommer personne était absolue ; mais lorsqu'elle fit définitivement partie de la législation, sa signification devint plus restreinte : elle n'interdisait plus que l'exposition sur le théâtre, la représentation sous son propre nom d'une personne vivante. Voy. *passim* les fragments de ce qu'on appelle la *Comédie moyenne*, et Clinton, *Fasti Hellenici*, t. II, p. XXXVI. M. Bergk a même soutenu que cette loi n'avait jamais eu d'autre sens (dans Fritzsche, *Quaestiones Aristophaneae*, p. 319), et nous partagerions son opinion si les raisons morales pouvaient avoir quelque force quand il s'agit d'une république aussi passionnée et aussi inconséquente.

(2) Fuit etiam lege concessum, ut, quod vellet comoedia, de quo vellet nominatim diceret ; Cicéron, *De Republica*, l. IV, ch. 10, (dans saint Augustin, *De Civitate Dei*, l. II, ch. 9), et ce témoignage est confirmé par Thémistius, *Orationes*, disc. VIII, p. 110 B. Les Archontes seuls étaient protégés par la législation contre les rancunes et les mauvais vouloirs des poëtes comiques ; Cicéron, *l. l.* ; Schol. *ad Ranas*, v. 501, et *Nubes*, v. 31.

(3) Voilà sans doute pourquoi les bas-reliefs des théâtres représentaient si souvent le supplice de Marsyas ; c'était un avertissement et une menace : voy. Estrangin, *Notice sur les ruines du théâtre antique d'Arles*, p. 89, et Böttiger, dans le *Magasin encyclopédique*, IVe année, t. V, p. 299 et suivantes.

théâtre d'Athènes de partie réservée à des spectateurs plus éclairés et plus délicats (1), qui pussent, sinon imposer magistralement leurs sentiments, au moins avertir et tempérer les impressions des autres, et même dans les choses de l'esprit la démocratie était complète : chacun croyait naïvement à son propre goût, admirait véritablement ce qu'il trouvait réellement beau, et ne riait qu'à bon escient de ce qui le faisait vraiment rire. Pour obtenir les suffrages de leurs juges, les poëtes étaient obligés de s'adresser au public tout entier, et de se faire peuple comme lui des pieds à la tête : libre à eux ensuite de lui suggérer les meilleurs sentiments et de l'initier à des idées plus saines et plus élevées. Mais il fallait d'abord affecter sa gaieté débraillée et rire du même gros rire, devenir à son instar violent, aviné, polisson, en un mot, se mettre en sympathie avec lui et gagner sa confiance.

Tant que les fêtes de Bacchus gardèrent leur premier caractère, qu'on y vit des solennités religieuses où s'épanouissait bruyamment la joie populaire, tous les habitants des campagnes s'associèrent à leurs turbulences : les plus réservés se pressaient, l'oreille tendue, autour des échafauds, oubliant leur pudeur de tous les jours et au besoin en faisant le sacrifice au dieu. Dans leur transport à Athènes, sur une scène plus élevée et plus solennelle, ces grossières représentations perdirent sans

(1) Il y avait cependant des siéges d'honneur en avant des gradins; mais ils étaient réservés aux prêtres de Bacchus (*Ranae*, v. 297), aux sénateurs (*Aves*, v. 794), aux magistrats (*Equites*, v. 704) et à quelques personnes qui avaient bien mérité de la République; *Equites*, v. 575; Böckh, *Corpus Inscriptionum graecarum*, n° 161, et Suidas, s. v. Προεδρία : voy. Casaubon, *ad Theophrasti Characteres*, p. 84-86, éd. de Lyon, 1593, et K. F. Hermann, *De Proedris apud Athenienses*, Gœttingue, 1843. Un peuple aussi essentiellement démocrate n'aurait pas toléré l'aristocratie des places dans une fête publique. Le siége de Marcus Ulpius Félix (? Εὐδίοτος) que les fouilles de M. Strack ont dernièrement remis au jour, n'avait pu être réservé à son usage et à celui de sa famille que sous la domination romaine, lorsque la démocratie d'Athènes n'existait plus que de nom. Si, dès les plus beaux temps de la Comédie ancienne, il y avait différentes espèces de places, les plus chères ne coûtaient qu'une drachme (Platon, *Apologia pro Socrate*, p. 26 E; Böckh, *Staatshaushaltung der Athener*, t. 1, p. 235), et ce prix n'était pas assez élevé pour les réserver par le fait à la partie la plus intelligente du public : les plus pauvres avaient le droit et la faculté d'aller s'y asseoir.

doute leurs rusticités les plus compromettantes : les uns continuaient à être attirés par le but religieux de la fête ; les autres par le besoin de la distraction et l'amour de la nouveauté ou des joies bruyantes, et l'affluence y fut d'abord aussi générale. Mais des sentiments plus délicats, l'habitude d'une vie plus retirée et plus pudibonde, en éloignèrent insensiblement les femmes honnêtes (1), et, si minime que fût le droit d'entrée, il arrêtait les plus osées et les plus pauvres. Quelques-unes ne craignaient pas beaucoup cependant d'y venir encore, même du temps d'Aristophane (2) ; mais elles n'étaient plus assez nombreuses pour comprimer les hardiesses des poëtes et forcer le gros du public à sentir au moins la pudeur des autres. Peut-être même leur présence donnait-elle plus de piquant aux équivoques licencieuses, et leur embarras ajoutait-il une nouvelle saveur aux mots le plus fortement pimentés de la pièce. Si beaucoup des gens de métier ne pouvaient saisir toutes les allusions politiques ni apprécier l'atticisme du style, ils se refaisaient sur les obscénités, et on en mettait assez pour qu'ils s'amusassent tout à leur aise. Ils avaient d'ailleurs un dédommagement accessible aux moins intelligents, qui joue encore un rôle considérable dans les grands succès de théâtre : ils riaient bêtement de voir rire les autres (3). Les parents se préoccupaient beaucoup trop des affaires de la République pour s'inquiéter suffisamment de leur famille ; le temps et peut-être aussi le sentiment d'un devoir à remplir, leur manquaient : les enfants s'élevaient un peu eux-mêmes, comme un arbre planté au soleil ; ils se formaient à la politique en gaminant dans la rue, et au beau style en écoutant les disputes des marchandes d'herbes, apprenaient à honorer les dieux en suivant d'un œil avide toutes les cérémonies du culte

(1) Voy. à l'Appendice le n° IX.

(2) Nous ne citerons ici qu'un passage du *Gorgias* de Platon : Νῦν ἄρ' ἡμεῖς εὑρήκαμεν ῥητορικήν τινα πρὸς δῆμον τοιαῦτον, οἷον παίδων θ' ὁμοῦ καὶ γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν, καὶ δούλων καὶ ἐλευθέρων ; par. LVII ; *Opera*, t. I, p. 368, éd. Didot.

(3) Voyez la note précédente.

et au premier rang dans leur estime figuraient les gaietés et le spectacle inaccoutumé des fêtes de Bacchus (1). La Comédie devait donc tenir compte des exigences naturelles aux jeunes gens et pactiser avec leurs exagérations de sentiment et leurs emportements d'idées, leur souverain mépris du mal et leur haine impitoyable des mauvais citoyens. Ces représentations, plus fameuses chaque année, excitèrent bientôt la curiosité de toute la Grèce : au jour marqué par le calendrier, les campagnes envahissaient la ville, et quand le printemps ramenait les plus solennelles, les étrangers y accouraient en foule (2). Il fallait se préoccuper aussi de ce public de seconde classe, moins vif, moins lettré, moins initié aux cancans de l'Agora, beaucoup moins sensible aux petites passions de la politique intestine, et lui donner çà et là un comique plus à son usage, des ridicules moins exclusivement athéniens, de grosses caricatures fortement enluminées et bien voyantes. Après une attente fiévreuse tous se pressaient tumultueusement aux portes du théâtre, lorsqu'elles étaient enfin ouvertes, et s'asseyaient pêle-mêle, sans distinction de fortune, d'éducation et probablement de patrie (3). Désarmée comme elle l'était devant la royauté du peuple, la police n'intervenait que par sa présence : une fois même les bancs de peuplier rompirent sous la foule des spectateurs imprudemment amassés (4), et il fallut emporter avec les débris des blessés et des morts. Mais ce qui sans doute eût paru bien autrement grave aux directeurs d'une démocratie si ombrageuse, c'est que

(1) *Nubes*, v. 539 ; *Pax*, v. 50 ; *Ecclesiazusae*, v. 1146 : le Scoliaste *ad Aves*, v. 794, et Pollux, l. IV, par. 122, disent même qu'il y avait une partie de la salle, ὁ ἐφηβικὸς τόπος, réservée aux jeunes gens entrés dans leur dix-huitième année qui n'avaient pas encore atteint la vingtième.

(2) *Acharnenses*, v. 503.

(3) A en croire un fragment de la *Gynaicocratie* d'Alexis, conservé par Pollux, l. IX, par. 44, les étranger sauraient cependant siégé sur le dernier gradin ; mais en supposant qu'on doive le prendre à la lettre et y voir la preuve d'un usage ; il ne s'appliquerait pas sans doute au temps de la Comédie ancienne. Il n'en était pas ainsi partout, notamment à Syracuse : voy. le Duc de Serradifalco, *Le Antichità di Sicilia*, t. IV, pl. 20.

(4) Dans la première année de la LXX[e] Olympiade ; Suidas, s. v. Αἰσχύλος et Πρατίνας.

des citoyens fussent exposés à ne pas jouir à leur guise des plaisirs de la fête, et ne se trouvassent pas suffisamment libres.

Si compromise que fût la religion par les formes grossières qui en voilaient l'idée, l'État croyait vraiment dans l'Antiquité grecque et faisait un devoir politique de la foi à ses dieux. A Athènes, moins encore que partout ailleurs, la loi elle-même n'eût pas osé se permettre d'aristocratiser les croyances, et de frapper le culte d'une taxe qui en eût fait une sorte de privilége pour les riches. Il fallut donc que, malgré l'irrégularité et la pauvreté de son budget, le Gouvernement pourvût aux frais de la Comédie et en assurât la pompe : il confiait les dépenses de la mise en scène et tous les embarras de la représentation à l'amour-propre ou à l'ambition des Choréges, et chargeait de l'installation du théâtre et de l'arrangement de la salle des entrepreneurs qui se remboursaient par un droit d'entrée perçu indistinctement sur tous les spectateurs (1). Mais il en remettait auparavant l'argent aux citoyens actifs que cette dépense eût gênés (2), et l'impôt n'atteignait réellement que les femmes et les mineurs, les étrangers et les esclaves, toutes gens sans état politique qu'on pouvait, par conséquent, taxer et mécontenter sans scrupule. L'Archonte qui présidait à la fête, intervenait sans doute d'une manière occulte dans la fixation du prix d'entrée : c'était une charge indirecte pour quelques citoyens en pleine possession de tous leurs droits, et les orateurs, toujours à la recherche d'abus dont la réforme les rendît populaires, n'auraient point laissé des spéculateurs trop avides l'aggraver sans nécessité. On voulait seulement concilier l'a-

(1) Voy. Grote, *History of Greece*, t. VIII, p. 438.

(2) Lucien, *Timon*, par. XLIX; Suidas, s. v. Θεωρικόν : ce fut Périclès qui établit cette distribution; Plutarque, *Pericles*, ch. IX; *Vitae*, t. II, p. 187. Cette différence finit par blesser la vanité des plus pauvres : du temps de Démosthène tous les citoyens inscrits sur le registre civil (ληξιαρχικὸν γραμματεῖον) recevaient indistinctement le prix de leur billet de spectacle; *In Philippum*, IV, p. 140; *Adversus Leocharem*, p. 571, éd. Didot; Plutarque, *De tuenda sanitate Praecepta*, p. 146, éd. Didot.

baissement des prix avec l'éclat de la fête et la sûreté des assistants (1). Il y eut même un temps où, dans ses prévenances pour les citoyens pauvres, la République ne se contenta pas de prendre à son compte les dépenses de la porte et de l'ouvrir à deux battants. Les représentations se prolongeaient quelquefois jusqu'à la fin de la journée, et les spectateurs qui seraient sortis de la salle pour apaiser leur faim, eussent été forcés de renoncer à une partie de leur plaisir ou de payer une seconde fois en rentrant : il y avait donc des marchands de comestibles qui parcouraient les gradins dans les entr'actes (2), et l'État ajouta au prix de la place l'argent nécessaire pour acheter quelques fruits secs qui permissent aux estomacs affamés d'attendre le repas du soir (3). Les mesures les plus complètes avaient été prises pour que le vrai peuple, le peuple du Pnyx et de l'Agora, siégeât en personne dans la salle : c'était bien véritablement sa comédie que l'on représentait sur son théâtre ; celle qui parlait sa langue, pensait ses idées, frémissait de ses passions et, au jugement de Platon, expliquait comme un commentaire spécial ses agitations intérieures et la politique orageuse de son gouvernement (4).

La civilisation ne fut d'abord qu'un sobriquet de la religion. Venue des sacristies de l'Orient, elle avait apporté en Grèce son principe théocratique, la divinité extérieure, l'impuis-

(1) Probablement on tenait aussi compte des excitations de la curiosité publique et de l'affluence des étrangers. Le théoricon aurait varié, selon les grammairiens, d'une obole à une drachme, et aucune autre raison ne nous semble pouvoir expliquer des renseignements si contradictoires ou des distributions si différentes. Ainsi, par exemple, les étrangers ne venaient pas pour les Lénéennes qui se célébraient au commencement de l'hiver, dans le mois de gamélion :

Αὐτοὶ γάρ ἐσμεν οὑπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών,
κοὔπω ξένοι πάρεισιν·

Acharnenses, v. 504.

(2) Harpocration, s. v. Θεωρικόν.

(3) Voy. Athénée, l. x, p. 411 A, et 459 B; l. xi, p. 464 F et 485 D; Bergk, *Commentationes de reliquiis comoediae atticae antiquae*, p. 382, et Meineke, *Historia*, t. II, p. 295.

(4) Φασὶ δὲ καὶ Πλάτωνα Διονυσίῳ τῷ τυράννῳ βουληθέντι μαθεῖν τὴν Ἀθηναίων πολιτείαν πέμψαι τὴν Ἀριστοφάνους ποίησιν... καὶ συμβουλεῦσαι τὰ δράματα αὐτοῦ ἀσκηθέντα μαθεῖν αὐτῶν τὴν πολιτείαν· *Aristophanis Vita*; dans Meineke, *l. l.*, p. 544. Si l'anecdote est d'une vérité douteuse, elle prouve au moins que l'on croyait

sance de l'homme à refaire sa destinée et la toute-puissance du Pouvoir, la subordination du droit à la force, et elle continuait à y marcher dans sa voie sans s'inquiéter de la conscience de l'homme, ni du malheur des citoyens. Dracon était un Oriental plus intrépidement logique que les législateurs à l'eau rose qui se permettaient d'avoir des nerfs; il ne jugeait pas une mauvaise action par ses suites, par la perturbation qu'elle jetait dans l'État, mais par son principe, par la désobéissance à la volonté du Dieu, et ne craignit pas de mettre à la tête de l'ordre social, non ce bourreau théorique qu'on nous montrait naguère comme la dernière conséquence d'une législation vraiment divine, mais un bourreau réel qui travaillait à maintenir la paix publique les manches retroussées. Grâce au climat et à la nature poétique de la race, les mœurs devinrent enfin plus douces que les lois; on en nia le principe pour ne plus croire à leur autorité, et l'on préféra l'anarchie, avec ses crises et ses violences anomales, à un ordre régulièrement entaché de sang. Mais le désordre est un pis-aller dont les plus turbulents se lassent bientôt. Chargé par ses concitoyens de donner à la tranquillité d'autres garanties que des châtiments implacables, Solon inventa pour les besoins de sa législation un être moral, aussi despotique et aussi jaloux, mais moins étranger au bien général et moins métaphysique, plus pratique et plus rationnel dans ses exigences, et l'appela la *Patrie*. Il offrit en holocauste à ce nouveau pouvoir l'homme tout entier et ne lui permit plus d'être que citoyen; pour mieux assurer la stabilité du présent, il le fit solidaire du passé et prétendit supprimer l'avenir; déclara l'indifférence ou l'incertitude en matière politique un crime; ordonna tout, réglementa tout, jusqu'au mi-

dans l'Antiquité à l'esprit politique et à l'importance sérieuse de la Comédie. Le Sénat de Sparte et même le Grand roi s'enquéraient soigneusement, selon Aristophane, des productions des comiques d'Athènes; *Acharnenses*, v. 647 et suivants.

nimum d'amour qu'un mari devait à sa femme (1). Dans cette forte organisation dominaient en réalité, sous une forme démocratique, les hommes engagés par leurs traditions de famille et leurs propres souvenirs dans le respect du passé : c'était une république immobile, administrée despotiquement par une aristocratie de naissance. Les ambitieux et les malcontents voulurent en élargir les rangs et en restreindre les droits. Les quatre Phylés qui se partageaient à titre héréditaire l'influence politique, furent remaniées sur la proposition de Clisthènes et portées à dix. Aristide fit reconnaître, au moins en principe, l'admission des plus pauvres à toutes les fonctions publiques, et par l'intermédiaire d'un de ses complaisants, sinon de ses complices, Périclès amoindrit l'autorité de l'Aréopage, le boulevard et la dernière retraite de l'aristocratie (2). En dehors des pouvoirs constitués, il y eut un Démagogue (3), qui tenait de la confiance du bas peuple une puissance illimitée (4), avec le mandat tacite de flatter ses passions quelles qu'elles fussent et de servir à tout prix ses intérêts. Tout fut changé dans la Constitution, excepté la souveraineté absolue de la Loi (5) et l'amour platonique de la liberté. Le grand citoyen dont la popularité semblait un danger public, était, en expiation de sa vertu ou de services trop éclatants pour l'envie, exilé comme un criminel (6). On jugea même ce procédé trop lent et trop incertain, et tout citoyen de bonne volonté fut investi par la loi du droit de traduire les magistrats au tribunal de sa conscience et de les assassiner patriotiquement quand il les tenait pour atteints

(1) Il devait coucher avec elle au moins trois fois par mois ; Plutarque, *Solon*, ch. xx, par. 5.

(2) Voy. Aristote, *Politique*, l. II, ch. IX, par. 3, et l. V, ch. III, par. 5.

(3) L'expression n'était nullement prise en mauvaise part : Lysias a même parlé des ἀγαθοὶ δημαγωγοί.

(4) Ὁ δῆμος ὁ Ἀθηναίων κυριώτατος ὢν τῶν ἐν τῇ πόλει ἁπάντων, καὶ ἔξον αὐτῷ ποιεῖν ὅτι ἂν βούλοιτο ; pseudo-Démosthène, *In Neaeram*, p. 739, éd. de Morel.

(5) Platon, *De Legibus*, l. III, ch. II, p. 321, 323 et 325, éd. de Bekker.

(6) C'était plutôt une précaution d'ordre public, qu'un danger pour personne : l'ostracisme ne fut appliqué en tout que huit fois.

et convaincus de mauvaises intentions envers la liberté (1).

Si poétiques et si colorées qu'en regard de notre civilisation bourgeoise nous paraissent les réalités d'Athènes, les poëtes s'y heurtaient aussi à chaque coup d'aile et s'empressaient d'en sortir. Comme partout, ils préféraient à des faits, toujours un peu compromis par l'expérience et forcés de pactiser avec les nécessités du moment, des idées qui ne se laissaient voir que dans le bleu du ciel et le mirage de l'espérance. Mais leurs utopies elles-mêmes restaient constitutionnelles; elles reconnaissaient la souveraineté de la Loi, et entendaient lui garder tout leur respect. Même en leurs plus grandes hardiesses, elles voulaient s'autoriser du passé et s'appuyer sur des traditions profondément vénérées de tous les bons citoyens et un peu des mauvais, parce qu'elles étaient inséparablement liées à la gloire de leur patrie. Ce que les poëtes comiques poursuivaient de leurs colères, ce qu'ils attaquaient avec un acharnement mêlé de pasquinades, c'étaient les innovations de la veille, trop contestées naguère pour s'imposer encore au respect public, et les idées qui voulaient préparer les révolutions du lendemain. Car, par une exception qui sans doute ne se reproduira jamais, la poésie n'aspirait point dans le monde grec à un avenir où se réalisassent les rêves de l'inexpérience et les illusions irréalisables de la passion : elle se retournait pieusement vers le passé et regrettait l'âge d'or avec ses faciles jouissances, son bonheur patriarcal et ses vertus innocentes. On avait d'ailleurs la liberté de son opinion à Athènes; il n'était pas nécessaire pour improuver une loi de prendre un masque et de mêler à des raisons sérieuses le bruit folâtre des grelots : on montait sans empêchement aucun à la tribune aux harangues, et on en demandait carrément l'abrogation. La défendait qui voulait :

(1) Samuel Petit, *Leges Atticae*, l. III, tit. II, par. 13, p. 313, éd. de Wesseling.

c'était une lutte au grand soleil, une lutte de logique et d'éloquence, où n'intervenaient point les avertissements de la Police, et le peuple, mieux informé, déclarait sa volonté sans la permission de personne. Mais cette politique effective n'appartenait qu'aux politiques de profession : aux Démagogues et aux Sophistes. Les poëtes, ceux-là surtout qui se destinaient au théâtre, avaient aussi cependant un rôle actif à remplir dans l'État; non-seulement ils concouraient au culte des dieux et ajoutaient à l'éclat des fêtes publiques, mais ils perpétuaient les traditions religieuses de l'Antiquité, recommandaient sa forte discipline et prêchaient ses sentiments élevés en les faisant aimer et mieux comprendre. Par leurs aspirations morales et leur dédain des intérêts vulgaires ils étaient nés Conservateurs, et le devenaient encore davantage par la destination qu'ils donnaient à leur vie. Pour les auteurs comiques c'était même en quelque sorte une nécessité de métier. Si ridicules qu'elles fussent, les impérities des magistrats et les bévues du législateur avaient des droits officiels au silence : les gouvernements croyaient en ce temps-là sauver l'honneur des États en protégeant leur bêtise. On n'aurait pu les attaquer avec impunité sur le théâtre, sans comprimer systématiquement son esprit et émousser ses plaisanteries : il eût fallu commettre son talent à plaisir ou compromettre gravement sa personne et sa fortune. D'ailleurs, en travaillant pour les Dionysiaques, on acceptait la condition de plaire à l'Archonte (1) ; on se soumettait à la juridiction des Cinq-Cents (2), à l'autorité discrétionnaire des administrateurs de la fête (3), et, par leur naissance ou leur fortune, tous les préposés au bon esprit des pièces appartenaient au Parti conservateur. Ce n'était donc qu'en engageant aussi

(1) Voy. ci-dessus, p. 314, et Schneider, *Das Attische Theaterwesen*, par. 134 et 135.

(2) Schol. *ad Acharnenses*, v. 357 ; *ad Ranas*, v. 367 ; *ad Ecclesiazusas*, v. 102.

(3) Ἐπιμεληταὶ τῶν μυστηρίων. τῶν Διονυσίων : voy. Boeckh, *Économie politique des Athéniens*, l. II, ch. 12; t. I, p. 354, trad. française.

leur imagination à son service que les poëtes comiques pouvaient raisonnablement espérer un public, la liberté d'avoir tout leur esprit et quelque fruit de leur travail : dans l'intérêt de leur talent et de leur gloire, ils se faisaient réactionnaires avec la passion naturelle aux poëtes et les injustices ordinaires et extraordinaires des démocraties. Les esprits tempérés jusqu'à l'indifférence ou étrangers, même par l'intelligence, aux luttes politiques d'Athènes, se sont facilement mépris sur la vraie nature de la Comédie ancienne et l'ont rendue solidaire de ses excès fortuits. Au premier rang de ces critiques à courte vue devaient figurer les Béotiens sceptiques et ultra-honnêtes (1), qui ne comprenaient bien que la morale du pot-au-feu et auraient regardé avec la curiosité d'un badaud passer toutes les révolutions par la fenêtre, sauf à descendre le lendemain dans la rue et à faire de l'ordre avec le désordre. Mais il y avait des adversaires moins désintéressés, qui mettaient dans leur blâme des passions politiques et de violentes rancunes : des philosophes, plus préoccupés des idées que des hommes, qui croyaient à l'omnipotence de la logique, et la voulaient radicale sans s'inquiéter des conséquences ; des rêveurs candides qui auraient suivi leurs utopies jusqu'au crime inclusivement et fait une flambée de leur patrie pour assurer son bonheur selon les principes (2). Naturellement la Comédie était pour ces juges-là une calamité sociale, et un des plus élevés comme penseur et des plus impossibles comme citoyen, s'en prenant à elle de l'impuissance de ses théories sur le bon sens du peuple, qualifiait dédaigneusement la République de *théâtrocratie* (3). Mais en réalité, elle

(1) Nous ne pensons pas seulement à Plutarque (*Symposion*, l. VII, quest. VIII, ch. 3; *Moralia*, p. 867); nous avons sur le cœur les jugements de Galien (*Opera*, p. 368, éd. de Kühn) et de saint Augustin; *De Civitate Dei*, l. II, ch. 8.

(2) Bien entendu, nous ne parlons ici que de Critias et des inconnus qui auraient agi comme lui s'ils avaient siégé à ses côtés au Comité du Salut public d'Athènes.

(3) Platon, *De Legibus*, l. III, p. 701 A. Nous ajouterons deux mots sur les autres contempteurs d'Aristophane, et de sa comédie : ce sera encore de l'histoire. Élien te-

était, comme toujours, en bien et en mal, ce que la Société l'avait faite, et il ne faut, pour comprendre ses singularités, qu'en étudier l'organisation et les mœurs.

D'abord, les étranges libertés que la Comédie prenait avec les dieux, ne sauraient lui être imputées à crime d'une manière spéciale ; la Tragédie, dont le caractère religieux ne peut être contesté par personne, s'en permettait quelquefois d'aussi insolentes (1). Elle était restée dans l'opinion publique, sinon une cérémonie liturgique, au moins une partie si essentielle de la fête, qu'une loi défendait d'y assister avec ces robes reteintes qu'on portait les jours ordinaires (2) ; une statue de Bacchus, pieusement dressée sur le théâtre, présidait à la représentation, et son prêtre, assis à la place d'honneur (3), rassurait par sa présence les consciences que des gaietés si vives auraient effarouchées. Si ces apparentes impiétés eussent été réellement des blasphèmes, l'auditoire, en veine de dévotion, ne les eût pas tolérées ; il se fût souvenu que Sophocle avait dit la veille en

nait à paraître un homme bien informé et recueillait des cancans à tort et à travers, comme un journal imprimé en Belgique : voy. *Variarum historiarum* l. II, ch. 13. Eunape (*Vitae Sophistarum*, p. 21 et suiv.) se croyait beaucoup trop Platonicien pour ne pas vouloir penser en toute chose comme Platon : *Magister dixerat*. Voltaire se tenait pour personnellement atteint par la condamnation de Socrate : il y avait des prêtres dans l'affaire, il ne raisonnait plus et insultait Aristophane à cœur joie. C'était le Gille d'Athènes, un poëte comique qui n'est ni comique ni poëte et n'aurait pas été admis parmi nous à donner ses farces à la Foire Saint-Laurent (*Lettre à d'Alembert*, du 25 avril 1760 ; *Dictionnaire philosophique*, au mot ATHÉE), et il aurait voulu *écraser l'infâme*. La Harpe croyait fermement qu'un grammairien était aussi en français un critique, et il voulait aller juger ; mais il était né trop radicalement myope pour rien comprendre à la littérature *extra-muros*, et la peur de la Révolution l'avait tellement pris au ventre qu'il voyait encore dans Aristophane un Jacobin et l'entendait crier en grec : *Cléon à la lanterne !* L'Allemand Wieland, craignant sans doute de paraître trop scandaleusement Athénien, se rassurait en réprimandant Aristophane avec la légèreté pédantesque qui lui était habituelle, et lui jetait sa grosse pipe à la tête. Nous ne parlons pas de M. Raoul-Rochette, un archéologue très-savant et très-productif, qui s'imaginait connaître le théâtre grec parce qu'il avait traduit les fragments de Ménandre sur la couverture, et peut-être aussi parce que *les gens de qualité savent tout sans avoir rien appris*.

(1) Nous citerons seulement Sophocle, *Ajax*, v. 1037 ; *Antigone*, v. 927 ; Euripide, *Iphigenia in Aulide*, v. 1034 ; *Orestes*, v. 418 et 420 ; *Hercules furens*, v. 342, 1307 et 1315.

(2) Lucien, *Nigrinus*, par. XIV.

(3) Au milieu des siéges en marbre, retrouvés par M. Strack, il y en a un plus apparent que les autres, qui porte cette inscription, postérieure à la domination romaine, mais constatant une tradition, ἱερέως Διονύσου Ἐλευθερέως.

parlant d'Athènes : Si quelque autre ville sait honorer les dieux, celle-ci l'emporte par sa piété sur toutes les autres (1).

La mythologie grecque n'était point une religion compacte, sortie en une seule portée du cerveau d'un penseur, très-désireux de satisfaire les deux grands besoins de l'esprit humain, l'amour du merveilleux et la logique. Venus de l'extrême Orient, un à un, pendant une longue suite de siècles, à travers de peuples différents, ses mythes s'étaient bien obscurcis, quelquefois même transformés pendant le voyage; arrivés enfin en Grèce, on les avait juxtaposés un peu au hasard, et ils s'étaient agrégés vaille que vaille, empiétant souvent les uns sur les autres, quelquefois même se démentant, et se disputant toujours les autels. Ces contradictions du dogme n'embarrassaient personne : chacun sentait beaucoup, ne raisonnait guère, croyait le plus qu'il pouvait, et pratiquait les yeux fermés sur la foi des autres. L'intelligence était lasse de ce panthéisme à formes monstrueuses, où le Dieu raréfié disparaissait devant la pensée qui voulait vraiment le saisir, et devenait une formule métaphysique; il lui fallait des dieux personnels (2), qui s'affirmassent à tout instant par une activité violente, en bouleversant l'ordre universel : les plus turbulents lui semblaient les meilleurs. Leur grand mérite n'était pas une moralité suprême, mais une puissance infinie au service d'une personnalité très-rigoureusement déterminée et très-exigeante.

> Amat; sapit, recte facit, animo quando obsequitur suo (3),

disait Mercure pour justifier un des plus honteux adultères de Jupiter, et un docteur en théologie païenne aurait pu s'appro-

(1) *Œdipus Coloneus*, v. 1006.

(2) On se plaisait à y voir des héros plus héroïques que les autres : aussi, pour louer les plus braves guerriers, les Homérides ne manquaient-ils pas de les appeler θεοείκελοι, θεῖοι, θεοειδέες, ἀντίθεοι, θεοῖς ἴσοι, etc.

(3) Plaute, *Amphitruo*, act. III, sc. IV, v. 12.

prier le langage impudent de cet avocat de la débauche. Mais lors même qu'ils croyaient naïvement à la mythologie, les Athéniens avaient trop d'esprit et de goût pour ne pas garder quelque scepticisme : beaucoup faisaient un choix dans le Panthéon et maltraitaient sans scrupule les divinités de qualité inférieure, qu'ils n'avaient pas trouvées de leur goût (1). Les peuples eux-mêmes se choisissaient des patrons, plus particulièrement sympathiques, auxquels ils déféraient des honneurs officiels (2). Si élevés que fussent les autres dieux dans la hiérarchie céleste, la loi ne leur garantissait le respect de personne ; elle n'était ni canonique, ni croyante : elle veillait à la religion comme la police veille à la propreté des rues, et se bornait à maintenir les divinités nationales dans la jouissance des droits à la dévotion publique que l'État leur avait accordés.

Ces liens intimes des dieux avec les différents peuples, les associaient en quelque sorte à la direction des affaires et les rendaient solidaires d'une politique le plus souvent injuste parce qu'elle était toujours intéressée ; ils provoquaient chez

(1) Lorsque les troupeaux ne prospéraient pas suffisamment en Arcadie, les pasteurs s'en prenaient au Dieu Pan, et rouaient sa statue de coups de bâton : voy. Suétone, *Augustus*, ch. XXV, et Théocrite, Idylle VII, v. 106 et suivants. Pendant le moyen âge, on traitait avec le même sans-façon les objets de son culte. Ainsi dans un des plus anciens jeux dramatiques qui nous soient parvenus, un dévot à saint Nicolas, très-irrité que le Saint eût mal répondu à sa confiance, s'écriait :

> Te, ni reddas meum,
> flagellabo reum
>
> (*Origines latines du théâtre moderne*, p. 274),

et le Saint avait peur. Voy. aussi Boemus, *Omnium gentium mores*, l. III, p. 218, éd. de 1535, et nos *Études archéologiques*, p. 130-132. De nos jours encore, à Bahia, chaque famille se choisit pieusement un patron et reste en compte ouvert avec lui. On le récompense des événements heureux en lui allumant des cierges ; mais quand il ne remplit pas exactement ses devoirs de patron, quand, par exemple, un esclave vient à prendre la fuite, on le fustige sans merci, et s'il persiste dans sa négligence ou son mauvais vouloir, on brise ignominieusement sa statue à coups de pied, et l'on donne sa confiance à un autre Saint ; *Revue des Deux-Mondes*, seconde période, t. XLVI, p. 76.

(2) On les appelait πατρῷοι, et ils jouissaient d'une tout autre vénération que les dieux πάτριοι, qui avaient seulement une existence légale : voy. K. Hermann, *Gottesdienstliche Alterthümer*, par. VII, note 5. C'était à Athènes Minerve et Apollon. On a supposé à tort que Jupiter l'était aussi : *Le Jupiter moqué* (Ζεὺς κακούμενος) du poëte comique Platon ne serait pas une raison suffisante, mais on lit dans l'*Euthydème* de son homonyme ; *Opera*, p. 302 C : Εἶτα τοῖς ἄλλοις, ἔφη, Ἀθηναίοις οὐκ ἔστι Ζεὺς ὁ πατρῷος.

les nations voisines des malveillances et des rancunes, qui devenaient facilement des impiétés. Ainsi, par exemple, au fond des plaisanteries violentes sur la voracité d'Hercule, si fréquentes dans les poëtes comiques pendant la guerre du Péloponèse (1), il y avait sans doute le souvenir du retour des Héraclides et le plaisir d'outrager des ennemis dans le plus célèbre de leurs ancêtres. La mythologie grecque n'était d'ailleurs qu'une succession de désaccords et de conflits, dont la signification réelle avait complétement disparu. Les guerres intestines de l'Olympe étaient entendues dans un sens littéral, et la poésie les racontait avec toutes leurs conséquences : l'injustice et l'orgueil des uns, l'impuissance et l'humiliation des autres. Les dieux amoindris et battus en brèche par le souvenir de ces luttes, se prêtaient, pour ainsi dire, canoniquement au manque de respect et à la plaisanterie (2). Ils avaient dès l'origine représenté des forces quelquefois brutales, des passions souvent immorales : c'était Neptune qui soulevait méchamment les flots et poussait les navires sur ses écueils ; Vénus protégeant comme un hommage rendu à sa divinité les amours infidèles et souriant aux plus criminelles ardeurs. Ceux-là même qui ne divinisaient point des tendances essentiellement mauvaises, n'avaient pu se personnifier qu'en se rapprochant assez de l'Humanité pour devenir accessibles aux passions et aux faiblesses inhérentes à sa nature, et en les leur imputant on ne commettait pas même une irrévérence (3). Par la logique naturelle des

(1) Aristophane l'appelait dans *l'Aeolosicon* γαστρίμαργος (Schol. *ad Pacem*, v. 740) et citait comme une plaisanterie banale dont il s'était bien gardé, de le renvoyer sans souper ; *Vespae*, v. 69. Les tragiques eux-mêmes faisaient de la poésie à ses dépens : voy. Euripide, *Alcestis*, v. 747-60 ; Ion, *Omphale*, dans Athénée, l. x, p. 411 B, et Pollux, l. II, par. 4.

(2) Les dieux de la Patrie étaient, ainsi que nous l'avons dit, un peu mieux protégés, quoique Aristophane n'ait sans doute pas été le seul à parler fort irrévérencicusement de Minerve ; *Equites*, v. 1172 et suivants : mais pour les autres on tolérait tout, sauf leur négation absolue et la mutilation de leurs statues.

(3) Dans *les Oiseaux* d'Aristophane, v. 1508, Prométhée échappait aux regards des dieux en se mettant sous un parasol, et Ctésilochus, élève d'Apelle, Petulanti pictura innotuit, Jove Liberum parturiente depicto

choses, les formes humaines, même idéalisées, où le polythéisme avait incarné les dieux, réagissaient sur leur idée et entamaient leur divinité : le blasphème ne paraissait plus qu'une simple injure, souvent très-méritée, et à moins de circonstances aggravantes, très-facilement excusable. Grâce à ses habitudes de travestissement et de parodie, la Comédie avait pu étendre ces libertés excessives de langage (1); beaucoup de ces impiétés, si révoltantes en apparence, n'étaient en réalité que la dérision très-bien intentionnée d'un passage entièrement oublié de quelque tragédie, et dans notre ignorance nous prenons ces railleries toutes littéraires pour des attaques sacriléges (2). Mais il résultait de ces différentes causes un abaissement général des dieux dans l'opinion publique. Habitué à leur voir manquer de respect, à les entendre poursuivre de reproches et d'invectives, le peuple ne se troublait plus des plaisanteries plus ou moins vives des poëtes comiques, quand elles étaient ingénieusement tournées et mêlées d'une gaieté suffisante. La liberté du blasphème était une question de talent et d'esprit.

Ces comédies n'étaient pas d'ailleurs des œuvres purement littéraires, soumises aux convenances et à la morale de tous les jours ; elles avaient un but religieux, la célébration de Bacchus,

mitrato, et muliebriter ingemiscente inter obstetricia dearum ; Pline, *Historiae naturalis* l. XXXV, ch. XL, par. 10. Ces grosses naïvetés n'ont à certaines époques rien de sacrilége : dans les Mystères du moyen âge, au moment où l'on représentait le Déluge, Dieu le père se promenait sur le théâtre un parapluie à la main.

(1) Ainsi, par exemple, les impiétés, fort étrangères au vrai sujet de sa pièce, qu'Aristophane avait accumulées au commencement de *la Paix,* sont certainement des parodies du *Bellérophon* d'Euripide. Trygée traverse les airs sur un escarbot comme le héros les traversait sur Pégase ; l'entrée du ciel leur était également interdite ; tous deux y pénétraient en dépit des dieux, et ils en étaient punis, l'un et l'autre, par la perte de leur monture. Le gros blasphème qu'Aristophane a mis dans la bouche de Mercure, v. 380, est aussi certainement une parodie.

(2) Afin de rendre le châtiment plus nécessaire et les patients moins dignes de compatissance, Euripide et les poëtes tragiques de son École, prêtaient à leurs personnages des impiétés si exagérées que pour en faire d'amusantes parodies il suffisait de les sortir de leur cadre, et naturellement la Comédie n'y manquait pas. Nous savons même que les spectateurs, indignés du langage monstrueux d'Ixion et de Bellérophon, voulurent prendre les acteurs à partie, et qu'Euripide ne parvint à les calmer qu'en leur promettant que les deux blasphémateurs seraient sévèrement punis avant la fin de la pièce : voy. Plutarque, *De audiendis Poetis*, ch. IV, et Sénèque, *Epistola* CXV.

et le premier devoir qu'elles eussent à remplir, était de s'inspirer des rites qu'il avait jadis enseignés à ses prêtres. Il avait voulu qu'ils usassent immodérément du vin dont il avait appris la fabrication aux hommes, et pour le fêter selon son cœur, les poëtes affectaient l'ivresse quand par hasard ils ne la ressentaient pas (1). La responsabilité de leurs paroles ne leur appartenait plus ; elle remontait au dieu qui les possédait et parlait par leur bouche. Les comédiens eux-mêmes ne croyaient pas pouvoir sans une pointe de vin entrer dans l'esprit de leur rôle (2); alors seulement ils paraissaient et devenaient en réalité des *artistes de Bacchus* (3). Le public tout entier participait de son mieux à cette dévote intempérance : du consentement des philosophes les plus hostiles à ces sortes d'excès, la sobriété était suspendue ce jour-là et renvoyée au lendemain (4). Dans de pareilles conditions, les représentations de la scène ne faisaient illusion à personne : on avait beau styler et souffler les acteurs, ils ne semblaient jamais les personnages d'une pièce, mais des Phallophores, un peu moins déshabillés qu'à l'origine, qui figuraient pour leur compte dans une fête bachique. Les plus

(1) Le vieux Cratinus, le poëte par excellence de la Comédie ancienne, qui avait pris pour sujet d'une de ses pièces la *Bouteille*, (Πυτίνη), y disait :

Ὕδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἂν τέκοι σοφόν,

(dans Athénée, l. II, p. 39 C : voy. Aristophane, *Pax*, v. 703 ; Suidas, s. v. Κρατῖνος, et Horace, *Epistolarum* l. I, ep. XIX, v. 1) et proclamait sans le moindre embarras que pour être poëte il fallait beaucoup boire : voy. le Scoliaste *ad Equites*, v. 523. Selon Épicharme, il n'y avait pas de dithyrambe pour qui buvait de l'eau ; *Philoctetes*, dans Athénée, l. XIV, p. 628 B. Le grave Eschyle croyait aussi qu'on ne pouvait travailler fructueusement à une tragédie sans être ivre, et il commençait par se mettre en règle vis-à-vis de Bacchus : Μεθύων δὲ ἐποίει τὰς τραγῳδίας Αἰσχύλος : Athénée, l. I, p. 22 A. Un simple convive ne pouvait se refuser à boire, même dans les banquets de tous les jours (aut bibat aut abeat ; Cicéron, *Tusculanarum quaestionum* l. V, par. 41), tandis qu'à Rome, en pleines saturnales, chacun buvait à sa guise ; Horace, *Sermonum* l. II, sat. VI, v. 67.

(2) Voy. Aristophane, *Equites*, v. 85-124 : aussi quand les mœurs ne furent plus si primitives, regarda-t-on comme une chose honteuse de figurer dans un *comus* sans masque (Démosthène, *De falsa Legatione*, p. 227, éd. de Vömel), de se montrer publiquement en état d'ivresse, même pendant les fêtes de Bacchus.

(3) Διονύσου et Διονυσιακοὶ τεχνῖται : Böckh, *Corpus Inscriptionum graecarum*, n° 3067 ; Aristote, *Rhetorica*, l. III, ch. II, par. 10 ; *Opera*, t. I, p. 387, Aulu-Gèle, l. XX, ch. 4, et Casaubon *ad Theophrasti Characteres*, p. 40.

(4) Πίνειν δὲ εἰς μέθην οὔτε ἄλλοθί που πρέπει πλὴν ἐν ταῖς τοῦ τὸν οἶνον δόντος θεοῦ ἑορταῖς · Platon, *De Legibus*, l. VI ; *Opera*, t. II, p. 366, éd. Didot : voy. aussi *Ibidem*, l. II ; t. II, p. 282 et 295.

grosses énormités perdaient leur gravité et devenaient innocentes, parce que rien de sérieux ne pouvait se dire avec des masques si ridicules, et qu'il fallait avoir trop bu pour monter sur ces tables de cabaret qu'on avait appelées le Théâtre. C'était d'ailleurs un jour consacré à la joie, et le peuple riait en tout état de cause, d'un rire irréfléchi et machinal, comme rit encore la populace au spectacle d'un homme ivre. La Loi avait senti son incompétence : en réglementant la gaieté publique, elle eût craint d'attenter à l'exercice du culte. Les irrévérences envers les dieux jouissaient surtout d'une liberté illimitée : on savait dans l'Olympe que les adorateurs de Bacchus avaient la dévotion insolente, et les prêtres n'avaient garde de gêner des manifestations religieuses, quels que fussent leur forme et leurs écarts. Le dieu de la fête se prêtait lui-même aux joies désordonnées de la foule et leur servait complaisamment de plastron (1). A une époque de civilisation plus raffinée, ces jovialités sacriléges auraient eu à combattre des délicatesses, qui les eussent peut-être empêchées de se transmettre d'âge en âge; mais elles remontaient aux premiers temps de la Grèce, elles avaient pour les défendre l'autorité qu'exerce en toutes choses l'antiquité, l'approbation des ancêtres, et si choquantes que fussent leurs inconvenances, l'habitude avait réconcilié avec elles avant que la pudeur et le sentiment religieux pussent en être choqués. Le plaisir de la fête semblait solidaire de ses excès : par leur contraste avec les régularités de la vie ordinaire, ils devenaient pour les esprits légers une cause nouvelle de gaieté, et les hommes graves ou plus vraiment religieux qui les improuvaient dans le fond de leur conscience, s'amusaient de la joie de leurs enfants et se plaisaient à retrouver dans ces monstruosités des souvenirs de leur riante jeunesse. Pendant le

(1) Voy. ci-dessus, p. 317, note 5. Aristophane ne craignait même pas de lui donner, au moins en apparence, un rôle complétement ridicule dans *les Grenouilles*.

moyen âge, lorsque la nécessité du respect était déjà mieux comprise et l'esprit moins rebelle à la discipline, une fête encore plus éhontée, la Fête des fous, subsista durant des siècles, malgré les défenses répétées de l'autorité ecclésiastique, et cependant les principaux acteurs appartenaient au clergé, et la scène de ces farces impies était dans l'église (1).

Il y a souvent dans la Comédie ancienne des grossièretés de langage dont les lecteurs accoutumés aux euphémismes de nos salons sont tout déconcertés ; mais elles ne tiennent pas à sa nature et ne sauraient lui être reprochées. Dans les démocraties extrêmes de l'Antiquité, où chacun vivait au grand air et portait bravement sa part du faix de la journée, les délicatesses factices d'une société tenue en serre chaude et se livrant depuis des siècles à l'exercice du bon ton et des belles manières, n'avaient pu se produire. On exprimait naïvement ses besoins comme ses sentiments et ses idées, en appelant les choses par leur nom, sans faire la petite bouche et se torturer l'esprit à trouver des équivalents puérils et honnêtes qui n'eussent trompé que l'oreille. C'était encore l'homme de la nature, très-ingénieux sans doute, très-sensible à toutes les beautés et très-verni de civilisation ; mais il n'éprouvait nullement le besoin de modérer ses appétits, et ne comprenait pas que l'on dût rougir des mots plus que des choses. A l'époque de leur civilité la plus raffinée, un roi à qui le soin de sa dignité avait appris à dissimuler ses désirs et à mieux policer son langage, comparait encore les Athéniens à ces Hermès incomplétement dégrossis qui n'avaient que la figure et un phallus (2). A peine est-il une scène où ne s'éta-

(1) On y mangeait du boudin, un mets impur défendu par les canons comme entaché de paganisme, et l'on y brûlait des savattes dans les encensoirs. Nous reviendrons longuement sur ces étranges plaisanteries en parlant de la comédie du moyen âge.

(2) Ὡς στόμα μόνον ἔχουσι καὶ αἰδοῖα μεγάλα· Philippe, de Macédoine ; dans Stobée (Jean de Stobi), *Sermones*, tit. IV ; t. I, p. 133, éd. de Gaisford : voy. Diogène de Laërte, l. V, par. 82.

lent des obscénités dont la pudeur de notre temps est révoltée, même à travers le grec; mais les poëtes du siècle de Périclès ne se doutaient seulement pas qu'en prenant ces libertés effrontées ils dépassassent les bornes d'un honnête enjouement (1).

Un costume plus que léger, à peine composé d'une courte tunique à demi flottante et d'un manteau mal attaché, familiarisait dès l'enfance les yeux avec les nudités et désapprenait la pudeur même à l'innocence. Si par hasard il en restait encore quelque dernier sentiment, il s'affaiblissait de plus en plus dans la promiscuité des bains publics et disparaissait sans retour dans les déshabillements éhontés et les luttes corps à corps de la palestre. L'Impudeur (2) avait son temple et un autel (3), dont les sacrifices nous feraient sans doute monter la rougeur au front, et les moralistes eux-mêmes reconnaissaient que la loi ne devait pas se montrer plus rigoriste que la religion et défendre les représentations obscènes de certains dieux (4). La célébration des Dionysiaques ramenait plusieurs fois chaque année, au milieu des éclats de rire, l'exhibition de signes impudiques (5), et des chants d'une licence cynique (6) auxquels s'associaient les jeunes filles (7), au grand contentement des matrones qui montaient sur les toits (8), pour mieux jouir du spectacle. Peut-être d'autres solennités, imparfaitement connues, étaient-elles encore plus obscènes : telles étaient même, selon toute apparence, ces Cotyttia, consacrées à la déesse de l'impudicité (9), et cette fête

(1) Aristote ne les blâmait pas, même dans un traité de morale; il en expliquait l'emploi comme si le fond des choses lui eût été indifférent : τοῖς (les poëtes de la Comédie ancienne) μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς (les poëtes de la Comédie nouvelle) δὲ μᾶλλον ἡ ὑπόνοια; *Ethica Nicomachea*, l. IV, ch. 8; *Opera*, t. II, p. 51, éd. Didot.

(2) Ἀναίδεια; Suidas, s. v. Θεός.

(3) Pausanias, l. I, ch. XXVIII, par. 5.

(4) Μηθὲν μήτε ἄγαλμα μήτε γραφὴν εἶναι τοιούτων πράξεων μίμησιν, εἰ μὴ παρά τισι θεοῖς τοιούτοις οἷς καὶ τὸν τωθασμὸν ἀποδίδωσιν ὁ νόμος · Aristote, *Politica*, l. VII, ch. XV, par. 8; *Opera*, t. I, p. 623. Tels étaient Aphrodite, Konissalos, Triphalès. Eubulus avait même donné à une comédie le nom du plus effrontément impudique de tous, Orthanès : voy. Strabon, l. XIII, p. 588, et Athénée, l. III, p. 108 A.

(5) Voyez Aristophane, *Acharnenses*, v. 243.

(6) *Ibidem*, v. 263 et suivants.

(7) *Ibidem*, v. 242 et 253.

(8) *Ibidem*, v. 262.

(9) Cotytto : voy. Strabon, l. X, p. 470; Hésychius, s. v. Κότυς, et Juvénal, sat. II, v. 92.

de Cérès, la Mère aux beaux enfants (1), où, pour manifester plus visiblement son pouvoir, des jeunes gens d'élite s'exposaient tout nus sur un théâtre, aux regards du peuple. Les habitudes plus réservées des femmes, le désir de leur plaire en les imitant, et le gracieux despotisme qu'exercent, même à leur insu, leur exemple et leur goût, auraient ailleurs comprimé ou du moins atténué bien des grossièretés. Mais à Athènes il n'y avait plus de mères de famille pour les fils le jour qu'ils sortaient du gynécée, et quand l'amour ne se trompait pas de sexe, c'était une passion furieuse qui ne se faisait sentir que par sa violence. La poésie elle-même ne connaissait pas ce mélange empressé de dévouement et d'amitié, de vénération pieuse et d'ardent désir que depuis le christianisme on appelle l'amour : c'était dans l'Antiquité grecque une aveugle et fatale impulsion infligée par les dieux en punition de quelque forfait. On se mariait à son corps défendant, parce qu'on devait des enfants à la Patrie et que malheureusement la Nature n'avait pas laissé le choix des moyens (2). Mais de futiles créatures, sans éducation et sans expérience (3), doublement étrangères, par incapacité et par indifférence, aux sentiments politiques et aux idées de leurs époux (4), ne pouvaient avoir, même sur leurs manières, la moindre influence. Au dire de Xénophon, ils leur parlaient moins qu'aux femmes qu'ils ne connaissaient pas (5). En ce temps-là, d'ailleurs, les mariages se calculaient par mines et par drachmes, comme on a calculé depuis les opérations de

(1) Καλλιγένεια.

(2) Euripide, *Medea*, v. 573-575; *Hippolytus*, v. 618-624.

(3) Elles étaient fiancées dès leur enfance et mariées dans leur quinzième année : voy. Xénophon, *Œconomicus*, ch. XVII, par. V, p. 628.

(4) Naturellement il y avait quelques exceptions toutes personnelles : ainsi, par exemple, ce fut Elpiniké, sœur de Cimon, qui le réconcilia avec Périclès; Plutarque, *Pericles*, ch. X, et *Cimon*, ch. XIV. Les femmes remplissaient même quelquefois des fonctions de prêtresse (voy. le pseudo-Démosthène, *In Neaeram*, dans les *Oratores graeci*, t. V, p. 564, et Jakobs, *Vermischte Schriften*, t. IV, p. 245); mais c'était une bizarrerie de la religion qui ne modifiait en rien la mésestime dont elles étaient atteintes.

(5) Ἔστι δὲ ὅτῳ ἐλάσσονα διαλέγῃ ἢ τῇ γυναικί; — Εἰ δὲ μή, οὐ πολλοῖς, ἔφη · *Œconomicus*, p. 481.

Bourse, en écoutant aux portes et en gardant par-devers soi la faculté de se faire reporter; on supputait la dot et l'on soupesait la parenté, sans s'inquiéter autrement des sympathies particulières ni même de cet attrait général qu'exerce la beauté, au moins sur l'esprit et sur les yeux. Mais si les Athéniens oubliaient le jour de leurs fiançailles qu'ils avaient reçu du Ciel une imagination poétique, passionnée pour le beau (1) et amoureuse du plaisir, ils s'en souvenaient le lendemain. Leurs simples demeures ne pouvaient satisfaire leurs besoins d'élégance, et y eussent-ils accumulé toutes les richesses de l'Asie, le prosaïsme de leur ménagère les leur eût gâtées. Tour à tour intellectuelle et sensuelle, leur nature remuante aspirait après tous les genres de jouissance, et ils lui cédaient avec emportement (2). Aussi se forma-t-il bientôt une classe de femmes sans préjugés et sans famille, qui se faisaient de l'art de plaire une industrie et une vertu. Recrutées dans toute la Grèce parmi les jeunes filles comblées par la nature de tous les charmes de l'esprit et du corps, elles ajoutaient encore à leurs séductions par l'éducation et par l'étude. Les questions philosophiques les plus ardues leur étaient familières, et elles portaient dans la politique l'ardeur de conviction, la persistance de volonté et l'esprit d'intrigue qui faisaient alors les hommes d'État, et feront toujours les chefs de la foule. Si élevés par l'intelligence que fussent leurs admirateurs, si préoccupés et si découragés qu'ils fussent des embarras du gouvernement, ils trouvaient chez elles des idées

(1) Pour défendre Phryné d'une accusation capitale, Hypéride, à bout de raisons, lui arracha sa robe et la montra toute nue à ses juges, qui, ravis de sa beauté, la trouvèrent innocente.

(2) Philétairos disait dans son *Corinthiasta* (le Corinthien d'Athènes) sans craindre qu'il se trouvât dans tout le peuple assemblé personne pour le démentir : Le temple de la maîtresse est partout, mais celui de l'épouse n'est nulle part en Grèce ; dans Athénée, l. XIII, p. 559 A. Cette sensualité s'étendait à tout : Platon se croyait même obligé de bannir les pâtissiers et les confiseurs de la République, mais il ne cachait pas que, tout philosophe qu'il fût, il en était bien fâché, et les Athéniens accordèrent les droits de citoyen aux fils de Chairéphile, en reconnaissance du service qu'il leur avait rendu en leur apprenant à faire une nouvelle conserve au vinaigre ; Alexis, *Epidaurius* ; dans Athénée, l. III, p. 119 F.

au niveau de leurs pensées et des illusions assorties à leurs passions, du sérieux à leur gré dans leurs heures sérieuses et du plaisir à leur goût dans toutes les autres. C'étaient à la fois d'adorables maîtresses et des amis très-profitables, dont on attendait tout le charme, quelquefois même l'éclat de sa vie (1). En retour de tant d'agréments et de quelques complaisances, elles obtenaient tout ce que peut ambitionner une femme dont la pudeur est sans scrupules, et le cœur sans remords : la fortune (2), l'influence (3) et la renommée. Mais il leur manquait le respect : la loi, plus sévère en cela que la morale publique, les frappait dans leur vanité. Dans la crainte que des Athéniennes ne fussent humiliées par le luxe insolent d'une étrangère, elle interdisait aux filles déclassées de se parer en public de leurs bijoux (4), et avait fait de l'éclat trop voyant de leurs riches tuniques un signe de leur métier, nous dirions maintenant une marque, qui en indiquait l'origine impure aux passants (5). L'opinion elle-même leur avait infligé en un point son mépris : elle ne permettait pas aux dignitaires de la République de se montrer en public avec elles (6).

Loin d'apprendre la civilité à leurs poursuivants d'amour et d'en exiger au moins quelque semblant de respect, un langage moins impudent et des gaietés moins grossières, les Hétaires accueillaient à bras ouverts leur sans-gêne et leurs manières dévergondées : elles savaient que le cynisme faisait la

(1) Les philosophes eux-mêmes étaient sur ce point de la foule. La mort seule put séparer Aristote de Herpyllis, et, en perdant sa jeunesse, Archéanasse sut conserver l'amour de Platon : il la chantait même encore sans craindre de paraître ridicule.

(2) Phryné eut le caprice de rebâtir les murailles de la ville de Thèbes, que les Macédoniens venaient de détruire, et la Grèce reconnaissante lui érigea à Delphes, dans le temple même d'Apollon, une statue d'or.

(3) Il suffit de nommer Aspasie.

(4) Voy. Meursius, *Theatrum atticum*, l. I, ch. 6, et Ferrarius, *De Re vestiaria*, l. I, ch. 3 et 23.

(5) Elles étaient obligées de porter des vêtements bigarrés : τὰς ἑταίρας ἄνθινα φορεῖν : Petit, *Leges atticae*, l. VI, tit. V, p. 576, éd. de Wesseling : voy. Suidas, s. v. ἑταῖραι ; Artémidore, l. II, ch. 3, et Cuperus, *Observationes*, l. III, ch. VIII, p. 289

(6) Térence, *Eunuchus*, act. III, sc. II, v. 42.

fortune de leurs maisons, et, dût leur élégance en souffrir, elles songeaient surtout aux produits de la quête. Les obscénités étaient devenues si générales et si habituelles, qu'elles semblaient naturelles et n'étaient vraiment plus obscènes (1). Les peintres représentaient sans le moindre voile des scènes d'amour que certains animaux éprouvent déjà le besoin de cacher dans l'épaisseur des bois (2). Aristote lui-même, le philosophe le plus pratique et le plus avisé de son temps, ne demandait pas dans ses plans de réforme que l'on repoussât du culte public les indignes cérémonies qui outrageaient la pudeur; il conseillait seulement aux pères de famille d'y remplacer leurs femmes et leurs enfants (3). La Comédie parlait la langue de tout le monde (4); elle était, nous ne dirons pas dans son droit, mais dans la rigoureuse observation de son devoir, en ne faisant pas la prude avant le temps : si les spectateurs n'y avaient pas reconnu leurs habitudes de langage et leurs mœurs, ils n'auraient

(1) Nous citerons entre mille autres preuves le *Plutus*, v. 151-156, et la singulière expression χρηστοί. Il y a dans la pudeur plus d'habitude qu'on ne le suppose; pendant longtemps les hommes et les femmes se baignaient ensemble : le concile de Laodicée était encore obligé de l'interdire même aux clercs, dans le canon XXX. Et ce n'était pas comme dans nos établissements thermaux, où l'on cherche à neutraliser par l'épaisseur du vêtement l'indécence de la piscine; saint Cyprien disait dans son *De Habitu virginum*: Quid vero quae promiscuas balneas adeunt, quae oculis ad libidinem curiosis, pudori ac pudicitiae corpora dicata prostituunt, quae cum viris atque a viris nudae vident turpiter ac videntur; *Opera*, p. 179, éd. de Baluze. Dans la Fête brésilienne, donnée le 2 octobre 1550, à Rouen, lors de l'entrée de Henri II (voy. *C'est la déduction du sumptueux ordre, plaisantz spectacles et magnifiques théâtres*, etc., Rouen, Robert Le Hoy, in-4°), une foule d'acteurs étaient parfaitement nus, et on ne songeait pas à s'en scandaliser, parce qu'ils représentaient des Sauvages.

(2) Χαιρεφάνης (γράφει) ἀκολάστους ὁμιλίας γυναικῶν πρὸς ἄνδρας· Plutarque, *De audiendis Poetis*, p. 21, éd. Didot.

(3) Aristote, *Politique*, l. VII, ch. 15 (17).

(4) Malgré l'élégance de ses habitudes, Horace n'a pas craint de dire dans des vers à l'usage de la cour d'Auguste, *Satyrarum* l. I, sat. III, v. 107 :

Nam fuit ante Helenam cunnus teterrima belli
Causa,

et on ne peut pas même indiquer les obscénités dont le poëte le plus chaste de Rome a sali ses *Bucoliques*. Ces licences d'expression se retrouvent encore dans la littérature moderne, non-seulement dans des comédies que l'on pourrait croire destinées à la partie la moins pudibonde de la Société, mais dans des poëmes qui ne s'adressaient qu'à l'élite : voy., par exemple, l'*Orlando innamorato* du Bojardo, l. I, ch. XIX, st. 61 et suiv., et ch. XXII, st. 25 et 26. Les grandes libertés que l'Arioste avait prises dans le *Furioso* n'empêchèrent pas même Léon X et Clément VII de lui accorder des priviléges très-louangeurs, le 20 juin 1515 et le 31 janvier 1532.

pu croire à la vérité de ses tableaux et ne s'y seraient pas amusés (1). La plus originale ne crée ni ses sujets ni son public : à Athènes, comme partout, elle peignait ce qu'on lui donnait à peindre et se moquait de ce qui faisait rire. La moralité n'est pas d'ailleurs réglée une fois pour toutes par des lois absolues auxquelles on puisse attribuer un effet rétroactif ; elle diffère selon les lieux, varie avec les circonstances, se modifie comme l'histoire et la conscience de l'Humanité ; elle a son pays et sa date, et la comédie grecque n'avait point à se préoccuper des sentiments de chrétiens pudibonds qui devaient naître quelques siècles après. Les censeurs dramatiques, même officiels, s'y sont étrangement trompés : ce n'est point l'immoralité des personnages qui fait l'immoralité d'une œuvre de théâtre, mais l'influence dépravante qu'elle exerce sur le public auquel elle est destinée. Fût-elle grave dans tous ses détails et aussi réservée qu'un sermon anglican, une pièce est immorale quand, par le développement d'une fausse sensiblerie, elle habitue à consulter ses nerfs dans des questions de principe, et quand, par des leçons de prudence égoïste, elle enseigne à se défier de ses meilleurs mouvements et à calculer son dévouement comme un placement à la petite semaine. Elle ne l'est point pour quelques licences d'expressions trop usuelles pour blesser réellement même la chasteté de l'oreille, et, loin de prêter un nouvel attrait au vice, des situations risquées qui le montreraient s'enlaidissant lui-même en abattant son masque, en détourneraient au moins par la crainte de l'insuccès.

Dans un de ses traités les plus sérieux, Aristote définissait

(1) Le Chœur des *Grenouilles* demandait à Déméter, la déesse la plus sérieuse de la mythologie grecque, de lui accorder la faveur πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἰπεῖν. v. 389. Frischlin disait même, sans doute d'après de bonnes autorités qui nous ont échappé : Certe illis temporibus adeo pruriebant aures populi, ut Cratinum cum sua grege loco moveret propterea quod nihil obscoeni admiscuisset. Neque enim comoedias vel audiebant vel spectabant, quae non obscoenos haberent jocos ; sicut alibi queritur de hac re ipsemet Aristophanes ; *Defensio Aristophanis contra Plutarchi criminationes*, p. 8.

l'homme un animal politique, et en exceptant, comme de raison, les esclaves et les femmes, que la civilisation grecque mettait hors de l'Humanité, la définition, appliquée à Athènes, était littéralement vraie : le citoyen y avait supprimé l'homme. C'était, selon les publicistes, la domination des lois sur les sentiments et les intérêts des citoyens qui faisait la force et la splendeur de l'État (1), et, par orgueil national, chacun déposait sa personnalité sur l'autel de la Patrie, s'engrenait comme un rouage dans la machine sociale et se croyait libre parce qu'il tournait lui-même sous la pression de lois qu'il s'imaginait bénévolement avoir faites. En retour de son droit à tourner, il donnait à l'État toute son activité et tout son temps : quand, par aventure, il n'avait pas de magistrats à nommer, de procès à juger, de lois à porter ou à rapporter, ni de campagne à entreprendre sur terre ou sur mer, il se préparait à remplir consciencieusement tous ces devoirs. Il fallait d'abord être bien informé de ce qui se disait et de ce qui ne se disait pas, connaître à fond les intentions secrètes du Grand roi, le dernier bon mot d'Alcibiade, le prix du congre au marché au poisson, et l'on courait toute la journée après les nouvelles du jour ; puis on commentait avec le premier venu les événements de la veille, et l'on arrêtait les passants pour leur raconter ceux du lendemain. Le reste s'apprenait tout seul, et, quoi qu'il advînt, on pouvait dire alors :

Nous voilà donc enfin arrivés dans la plaine.

Partout ailleurs la politique a des entr'actes ; on a des sentiments qui ouvrent l'intelligence à des idées nouvelles, mais il n'y avait pas de vie de famille à Athènes, et les boudoirs étaient des clubs : on y retrouvait entre deux caresses les passions de

(1) Platon, *De Legibus*, p. 698, éd. de Henri Estienne.

l'Agora, et l'on continuait à y gouverner l'État de compte à demi avec sa maîtresse. Athéniens, vous êtes souverains, s'écriaient les orateurs avec toutes les formes du respect, surtout quand ils proposaient quelque sottise, et il eût fallu ne pas être Athénien pour hésiter à prouver sa souveraineté en votant la sottise. Aussi chacun tenait-il la République pour sa chose personnelle et ne souffrait-il pas volontiers qu'une prudence déplacée reculât devant les dangers d'une entreprise. Craindre un insuccès pour Athènes lui semblait une méfiance outrageante, et par patriotisme, ainsi qu'il qualifiait son amour-propre, il se montrait toujours prêt à courir les aventures. Sa politique était celle des papillons qu'attire tout ce qui brille dans l'ombre, celle qui ferme les yeux aux conséquences et se précipite en avant, quitte à les ouvrir quand il est trop tard, à crier *sauve qui peut* et à tomber dans l'inertie du désespoir. Le bonheur qu'il ambitionnait pour sa patrie, ce n'était ni la tranquillité intérieure, ni une paix féconde en prospérités réelles, mais un bonheur bien apparent et bien esthétique, un bonheur orné de fêtes pompeuses et de statues en marbre blanc. Dans sa course incessante après le succès du moment et l'éclat, les qualités sérieuses n'auraient pas eu d'emploi, et il les jetait par-dessus le bord comme un embarras : on flottait bien mieux sur son lest, selon le souffle du vent et l'agitation des vagues. Cette république remuante était parvenue à réaliser une sorte de mouvement perpétuel; grands et petits, les fonctionnaires étaient à peine élus qu'il fallait les remplacer; de nouvelles lois étaient sans cesse discutées, amendées, puis rapportées. Quand tout changeait autour de lui dans les hommes et dans les choses, quand tout lui donnait l'exemple de la mobilité et de l'inconstance, l'Athénien avait trop d'esprit pour ne pas renouveler aussi très-souvent ses sentiments et ses idées. Pourvu qu'il votât ce qu'on lui disait de voter, il se trouvait suffisamment libre et emboîtait le

pas derrière les préposés à sa liberté ; mais sur les questions d'égalité, sa susceptibilité était extrême : il poussait même plus loin qu'un radical à tout crin l'envie et la haine des supériorités constituées. Sans avoir encore deviné la doctrine américaine que les gouvernements sont des ulcères, il la mettait instinctivement en pratique : aussitôt qu'il avait définitivement choisi ses magistrats comme les plus dignes de le gouverner, il niait leur capacité et suspectait leur honnêteté politique (1). Tous ses respects et son obéissance appartenaient à des Démagogues, dont l'influence, illégale et presque toujours pernicieuse, ne relevait que de son caprice. Formé par cet *entraînement* continu d'une politique militante et les leçons d'une éloquence de carrefour, l'esprit du peuple athénien était plus actif que fort, plus ingénieux que profond, plus élégant que solide. Plus vif, plus aiguisé et plus étincelant que nul autre, il manquait de délicatesse dans ses plaisanteries et de mesure dans ses attaques : son atticisme tant vanté n'était au fond que de la grâce d'expression et du goût littéraire. Ce n'est pas seulement dans les folies systématiques de quelques fêtes religieuses que l'on échangeait des sarcasmes ; les luttes acharnées de la tribune aux harangues habituaient aux emportements et aux outrages des partis : on n'y reculait devant rien pour servir son opinion ou ses rancunes (2). Aucune injure ne paraissait trop violente, ni aucune plaisanterie trop cruelle. Faute de réponse aux arguments de l'orateur, on s'acharnait après sa personne et on lui reprochait avec indignation la bassesse de sa condition première ou les infirmités dont l'avait châtié la Nature. Les citoyens inoffensifs

(1) Voy. entre autres Élien, *Variarum historiarum* l. II, cap. 13.

(2) Voy. Démosthène, *De falsa Legatione*, *Pro Corona*, passim, et les discours d'Eschine. Aristophane disait publiquement dans *les Chevaliers*, en prenant, pour ainsi dire, le Peuple à témoin :

Λοιδορῆσαι τοὺς πονηροὺς οὐδέν ἐστ' ἐπίφθονον,
ἀλλὰ τιμὴ τοῖσι χρηστοῖς, ὅστις εὖ λογίζεται·

v. 1274, et v. 509 :

Νῦν δ' ἄξιός ἐσθ' ὁ ποιητὴς,
ὅτι τοὺς αὐτοὺς ἡμῖν μισεῖ, τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια.

n'étaient pas même protégés par leur insignifiance : dès que, par aventure, ils prêtaient à la plaisanterie, il se trouvait un poëte de bonne volonté qui les chansonnait dans la rue en les appelant insolemment par leur nom (1). La gloire elle-même ne préservait personne du ridicule (2), et, quand il avait une opinion politique, le rire était sans pitié (3).

Pour amuser un tel peuple, la Comédie devait affecter à la fois l'élégance du langage (4) et la brutalité d'expression, se montrer tour à tour spirituelle et grossière, délicate et obscène (5). On eût dit une fiction sans conséquence où l'imagination avait pris ses aises et déployé ses ailes : mais le sujet n'était qu'un prétexte ; dans ces histoires bouffonnes et impossibles, la société réelle occupait toujours le premier plan (6), et les prétendues folies, qui amusaient si bruyamment les spectateurs, se proposaient un but très-sérieux (7). Ce n'était rien moins que le petit journal

(1) Voy. Bekker, *Anecdota graeca*, t. II, p. 747, et Cramer, *Anecdota graeca e codicibus Parisiensibus edita*, t. I, p. 4.

(2) On avait donné à Périclès le sobriquet de *Tête d'ognon* (Σχινοκέφαλος · Plutarque, *Pericles*, ch. III); et Eupolis le traduisait sur la scène dans sa comédie des *Peuples*. Voy. Plutarque, *Ibidem*, ch. VIII; Scholiasta *ad Aves*, v. 1293; Cratinus, *Chirones*, fragm. 3 ; Eupolis, *Populi*, fragm. 5; Hermippus, *Parcae*, fragm. 1.

(3) Il n'entrait pas dans nos intentions de faire un portrait du peuple athénien qui fût d'une ressemblance complète ; nous voulions seulement faire ressortir les traits qui expliquent le caractère de sa Comédie. Pline disait dans son *Histoire naturelle*, l. XXXV, ch. 10 : Pinxit (Parrhasius) et Demon Atheniensium argumento quoque ingenioso; volebat namque varium : iracundum, injustum, inconstantem ; eumdem inexorabilem, clementem, misericordem, excelsum, gloriosum, humilem, ferum, fugacemque, et omnia pariter ostendere. Voy. l'essai de Patterson, *On the national character of the Athenians*.

(4) Cratinus et les autres poëtes de la Comédie ancienne étaient même appelés par emphase Πραττόμενοι, Dignes d'être lus et expliqués : voy. le Scoliaste de Denys de Thrace, dans Bekker, *Anecdota graeca*, p. 747, et Tzetzès, *Prolegomena ad Lycophronem*, p. 256, éd. de Müller.

(5) Κἀπισκώπτων καὶ παίζων καὶ χλευάζων, disait Aristophane, *Ranae*, v. 375, en parlant de la meilleure manière d'honorer Bacchus, et Artémidore citait, *Oneirocriticon* l. I, p. 82 : Τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας σκώμματα καὶ ταραχὰς καὶ στάσεις καὶ αἰσχρολογίας. Rien ne saurait mieux prouver ce goût et cette habitude de l'obscénité, que la *Lysistrata* d'Aristophane, dont il est à peu près impossible d'exposer le sujet avec quelque étendue, même en se permettant les plus grandes libertés de langage.

(6) Euanthius allait même jusqu'à dire : Inest in ea velut historica fides verae narrationis, et denominatio omnium, de quibus libere describebatur ; *De Tragoedia et Comoedia*, p. 2.

(7) Aristophane le disait fièrement à la fin de son *Assemblée politique des femmes*, v. 1154 :

Σμικρὸν δ' ὑποθέσθαι τοῖς κριταῖσι βούλομαι ·
τοῖς σοφοῖς μὲν, τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρίνειν ἐμέ ·
τοῖς γελῶσι δ' ἡδέως, διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ ·

Voy. aussi *Ranae*, v. 389 et 390.

d'Athènes, avec son humeur acrimonieuse, ses emportements de parti pris, ses bons mots risqués, ses allocutions directes au public et souvent aussi ses injustices : la réclame elle-même trouvait à s'y glisser et battait la caisse. Le théâtre devenait, ces jours-là, une tribune dressée sur des tréteaux, où le poëte faisait de la politique à sa manière, en gambadant à droite et à gauche, et en tirant la langue aux hommes d'État : mais sa gaieté tapageuse n'était qu'un moyen ; si bizarres qu'elles fussent, ses farces avaient été longuement réfléchies ; toutes les étrangetés en étaient calculées ; les plaisanteries mordaient à la bonne place, et il ne finissait pas sans avoir gagné de nouveaux partisans à ses idées. Il sortait ainsi de l'humble rôle d'un amuseur public, restait, tout en bouffonnant à sa guise, un citoyen utile, et savait pertinemment qu'on circonvient même des républicains plus austères que ceux d'Athènes quand on flatte leurs passions. Il lui fallait bien, d'ailleurs, tourner tout son esprit contre les ridicules et les notabilités de son temps, puisqu'ils étaient seuls abandonnés sans protection à ses satires. En défendant de mal parler des morts (1), la loi lui interdisait même implicitement le passé, et si, comme il arrive souvent dans les démocraties extrêmes pour les lois qui n'intéressent point la personne des gouvernants, elle n'était pas rigoureusement observée (2), l'infraction était obligée de garder certaine retenue trop gênante pour des esprits habitués à casser bruyamment les vitres. Lors même que l'Archonte, chargé du choix des pièces, eût consenti à se faire complice du poëte, les plaisanteries sur des ridicules surannés et des hommes disparus auraient été mal comprises et beaucoup trop indifférentes pour devenir suffisam-

(1) Plutarque, *Solonis vita*, ch. XXI, par. 1, p. 107, éd. Didot ; Scholiasta *ad Pacem*, v. 648.

(2) Ainsi, par exemple, la mort de Cléon ne mit pas un terme aux attaques d'Aristophane dans *la Paix*, *les Oiseaux*, etc., et nous savons par trois vers des *Villes*, qui nous ont été conservés par Plutarque, qu'Eupolis avait aussi assez mal parlé de Cimon après sa mort ; *Poetarum comicorum graecorum Fragmenta*, p. 182.

ment amusantes (1). Quelque esprit qu'on y dépensât encore, cette comédie rétroactive et inoffensive n'eût plus été la Comédie ancienne, et l'on n'était pas libre de la renouveler ainsi par un acte de bon plaisir. Elle consistait encore, avant Cratès, en un échange brutal de violentes moqueries (2) qui commençaient un peu au hasard et finissaient quand le poëte venait à manquer d'injures, et ces mêlées de paroles n'étaient pas seulement une tradition chère au peuple, c'était une véritable cérémonie religieuse, dont le Gouvernement, forcé sans doute par l'opinion publique, s'était même cru en devoir d'assurer la célébration (3). D'ailleurs, avec leur laideur outrée et leurs difformités grotesques, les masques donnaient pour ainsi dire le ton au dialogue et en faisaient une caricature en action : l'esprit devait en être brutal et désordonné; la plaisanterie, exagérée et amère; l'injure, sans mesure (4) et sans vergogne (5).

A cet amour persistant du gros rire, les Athéniens associaient déjà un esprit littéraire très-développé (6) et très-exigeant : à

(1) Ce goût de la raillerie était si vif que, d'après Athénée, l. xiv, p. 614 E, il s'était formé une société de soixante membres, sans autre but que de rendre des décrets satiriques contre les citoyens qui leur semblaient un bon sujet de plaisanterie : ils se réunissaient dans le temple d'Hercule, et aucun malheur de l'État ne put interrompre cet amusement. Un nombreux auditoire se pressait à leurs séances, et ils avaient acquis assez de notoriété et d'importance pour que, sans doute afin de ne pas être condamné une seconde fois, le roi Philippe, de Macédoine, leur envoyât un talent pour les frais de son jugement. Aussi les grammairiens définissaient-ils la Comédie une imitation du ridicule d'après la vie. Κωμῳδία ἐστὶν ἡ ἐν μέσῳ λαοῦ κατηγορία ἤγουν δημοσίευσις. . ἔστι δὲ εἶδος ποιήματος ἐν κώμαις κατὰ τὸν βίον ᾀδόμενον, disait le Scoliaste de Denys de Thrace; dans Bekker, *Anecdota*, p. 747, l. 10.

(2) Aristote le dit positivement : Κράτης πρῶτος ἦρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους· *Poetica*, ch. v, par. 3. Il est plus explicite encore dans sa *Rhétorique*, l. II, ch. vi, par. 20 : Καὶ οἷς ἡ διατριβὴ ἐπὶ ταῖς τῶν πέλας ἁμαρτίαις, οἷον χλευασταῖς καὶ κωμῳδοποιοῖς· κακολόγοι γάρ πως οὗτοι καὶ ἐξαγγελτικοί. *Opera*, t. I, p. 356. Nous ajouterons l'opinion d'un critique spécial : Σκοποῦ γὰρ ὄντος τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας τοῦ σκώπτειν δήμους καὶ δικαστάς· Platonius, dans Meineke, *l. l.*, p. 532, l. 12. Deux des personnages du fameux vase d'Asstéas doivent même encore leur nom à cet usage : Κάγχας vient de Καγχάζω, se moquer, et Διάσυρος, de Διασύρω, Bafouer.

(3) Aristote dit, un peu avant le passage de la *Poétique* que nous venons de citer : χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν.

(4) Voy. Aristophane, *Ranae*, v. 308; Eupolis, *Fabulae incertae*, fragm. I, v. 6.

(5) Nous avons déjà vu Eupolis reprocher à Périclès la forme de sa tête, et Aristophane se moquait agréablement du général Laispodias qui laissait traîner son manteau pour cacher les plaies qu'il avait aux jambes; *Aves*, v. 1569.

(6) Les preuves d'toute espèce abondent : il suffira de rappeler la popularité des luttes

moins de lui donner aussi une satisfaction complète, un succès public était impossible. Lors même qu'ils n'auraient point cédé à leurs propres tendances, les poëtes comiques se seraient trouvés dans la nécessité d'orner leurs grossièretés de toutes les élégances de la forme, et de les mettre sous le patronage des belles-lettres. Il y a telle comédie d'Aristophane (1), dont on ne pouvait goûter tout le sel sans savoir par cœur trois tragédies qu'aucune raison n'avait recommandées plus particulièrement à la foule (2). Pour en comprendre une autre (3), il fallait avoir présent à la mémoire tout le théâtre d'Eschyle, qui était passé de mode, et celui d'Euripide, dont les innovations sentimentales étaient généralement bien peu goûtées, et non-seulement elle remporta le prix dans un concours où le talent des vaincus (4) rehaussait encore la victoire, mais, par une distinction très-insolite, le peuple enchanté en demanda une seconde représentation (5). Ce qu'il appréciait surtout dans le comique, même avant les intentions politiques, c'était l'esprit : l'esprit à tous les carats et sous toutes les formes; vraies paillettes d'or et d'argent ou verroteries artistement taillées, peu lui importait au fond, pourvu que cela miroitât et scintillât au soleil ; il se reconnaissait dans un kaléidoscope comme un autre se reconnaît dans un miroir, et applaudissait le poëte en croyant saluer son image. Des vers empruntés à des œuvres connues étaient dé-

poétiques, et les livres spéciaux dont elles ont été l'occasion. On en connaît de Philochorus, de Chariclès, de Duris, de Théodore d'Hiérapolis et de Callimaque, si l'on n'adopte pas la correction du titre de son livre, proposée par M. Bernhardy, *Eratosthenica*, p. 262. Ces goûts esthétiques s'étendaient à tout : on a retrouvé au fond des fontaines de magnifiques poteries artistiques d'une grande antiquité : voy. Clarke, *Travels in various countries*, t. III, ch. 14.

(1) *Les Femmes à la fête de Cérès.*

(2) Le *Palamède*, l'*Andromède* et l'*Hélène* d'Euripide.

(3) *Les Grenouilles.*

(4) Phrynichus et Platon.

(5) Le *Plutus* fut aussi représenté deux fois (voy. le Scol. *Plutus*, v. 173) ; mais Aristophane ne put faire agréer par l'Archonte une seconde édition de son chef-d'œuvre, *les Nuées*. Une loi formelle défendait même positivement de représenter d'anciennes pièces aux Grandes Dionysiaques (*Nubes*, v. 311), et l'on ne se contentait pas de corriger celles qui étaient remises au théâtre, on en changeait le nom. Ainsi l'Ἄγροικος d'Antiphane fut appelé Βουταλίων ; le Φιλέταιρος d'Alexis, Δημήτριος ; l'Αἱρησιτείχης de Diphile, Εὐνοῦχος ἢ Στρατιώτης, et l'Οἰωνιστὴς d'Antiphane, Δεισιδαίμων.

tournés de leur droit sens ou transposés, et de sublimes qu'ils étaient, rendus burlesques par des personnages différents, et, sans doute averti par une déclamation plus pompeuse, qui en faisait mieux ressortir le comique (1), le public se rappelait leur sens primitif et accueillait leur parodie par de bruyants éclats de rire. Doués de beaucoup d'esprit naturel et le cultivant avec excès, très-désireux d'amusement, et d'une légèreté d'humeur que ne suspendaient pas même les malheurs de l'État, les Athéniens aimaient à tous ces titres à jouer avec leur pensée, et voulaient retrouver au théâtre tous les petits divertissements qui leur agréaient davantage. Il fallait donc farcir leur Comédie d'allusions aux hommes et aux choses du moment (2), d'adages populaires (3), d'amplifications sans aucun autre but qu'une exhibition de beau langage (4), et d'un luxe de descriptions qui semblaient plutôt chercher à cacher l'idée sous un voile de poésie qu'à la mieux mettre en saillie (5). Quels que fussent les personnages, on les tenait pour obligés de procéder par jeux de mots, d'abonder en calembours (6), en consonnances et en

(1) Peut-être même l'acteur ne se bornait-il pas à les souligner en quelque sorte par sa manière de les dire, et indiquait-il malignement l'auteur par ses gestes et les inflexions de sa voix, en prenant, par exemple, un ton de rhéteur pour Agathon, un ton pleureur et des pauses sentimentales pour Euripide, un ton calme et d'une monotonie élevée pour Sophocle, des accents lyriques et des gestes exagérés pour Eschyle.

(2) Ainsi, pour en citer un exemple curieux : ce fut pendant quelque temps une mode de s'amuser à imiter le chant des oiseaux (voy. *Aves*, v. 1284 et suivants) et Aristophane a construit sur cette donnée une de ses plus ingénieuses comédies.

(3) On peut voir dans la table qui se trouve, *Poetarum comicorum graecorum Fragmenta*, p. 801-802, combien de proverbes contiennent les fragments qui nous sont parvenus. Nous savons même par Athénée, l. II, p. 60 E, et par Photius, *Lexicon*, p. 538, qu'Antiphane avait fait une comédie intitulée *les Proverbes* (Παροιμίαι), ou *le Diseur de proverbes* (Παροιμιαζόμενος).

(4) C'est Platon lui-même qui le dit, *De Legibus*, l. I, p. 641 E, les Athéniens étaient φιλολόγοι καὶ πολυλόγοι.

(5) Les Athéniens avaient même un goût particulier pour les énigmes où l'on voilait de son mieux la pensée : voy. Aristophane, *Vespae*, v. 20 et suivants. Il y avait des pièces, comme les deux *Cléobóulines* de Cratinus et d'Alexis, la *Sappho* d'Antiphane et *Carion le Sphinx* d'Eubulus, où les personnages s'en proposaient pour donner au public le plaisir de les deviner. C'était même un amusement assez ordinaire dans les banquets : les convives s'adressaient alternativement des questions captieuses (γρῖφοι ; des *Devinailles* en patois normand), et celui qui ne parvenait pas à répondre d'une manière satisfaisante était condamné à boire un verre d'eau de mer : voy. Antiphane, *Ganymedes*, fr. II, v. 10 ; Athénée, l. XI, p. 459 A, et Pollux, l. VI, par. 107.

(6) Il y en a presque à chaque vers dans

compositions de mots bizarres (1) : on leur demandait jusqu'à des effets d'harmonie imitative qui ne disaient rien qu'à l'oreille (2). Le poëte devait leur donner à tous tout son esprit, toutes ses souplesses d'élocution, et parler lui-même sous leur masque.

La langue était trop flexible et trop accentuée pour que les Phallophores n'aient pas déjà cherché à donner plus de relief à leurs joyeuses invectives par une cadence plus fortement marquée. Les poëtes qui se substituèrent aux improvisateurs renchérirent naturellement sur ces premières recherches et voulurent prouver leur savoir-faire. En développant ces satires d'ivrogne, ils en rendirent l'esprit moins grossier et la forme plus rhythmique. C'était d'abord, pour ainsi dire, une versification naturelle, ne s'imposant aucune régularité qui gênât les caprices de la pensée, et admettant indistinctement tous les genres de mètres; mais elle se marqua, s'accentua chaque jour davantage. Les auteurs devinrent plus habiles; ils eurent des intentions plus littéraires, et leurs fréquentes allusions à des vers de tragédie, les parodies qu'ils mêlaient à leurs autres folies, auraient élevé, même à leur insu, le ton habituel de leur style. Il lui fallait garder cette unité d'expression, la première nécessité d'une œuvre d'art, et donner par une élégance soutenue un vernis de poésie à l'ensemble. Mais ces intentions poétiques se bornaient volontiers aux ciselures de la forme : avec leur tempérament de

tout le théâtre d'Aristophane, et certainement beaucoup nous échappent. A Athènes, comme partout, il y avait des mots auxquels on donnait dans l'usage vulgaire un sens très-différent de celui qu'ils ont dans les œuvres littéraires, et les poëtes comiques y trouvaient une source de plaisanteries très-appréciées du peuple. Pour d'autres mots, peut-être encore plus nombreux, cette différence de signification ne se trouvait que dans les dialectes voisins, et le jeu de mots était alors sans doute rendu plus sensible et plus piquant par la prononciation particulière au dialecte.

(1) Ainsi, pour en donner un exemple qui n'ait point besoin d'un commentaire philologique, il y a dans *les Femmes politiques*, v. 1169 et suivants, un mot composé de soixante-seize syllabes, formant à lui seul six vers complets.

(2) Le Chœur des *Oiseaux* qui malgré son costume chantait d'excellent grec, s'interrompait pour dire *Tio tio tio tiotix*, et celui des *Grenouilles* criait *Brékékékex koax koax*.

gens d'esprit, les Athéniens ne pouvaient se sentir poëtes que par accident : la faculté qui doute malignement des hommes et des choses, qui casse les poupées pour voir ce qu'elles ont dans la tête et se plaît à reprocher au soleil ses taches, ne pactise qu'à son corps défendant avec les sublimes naïvetés et les enthousiasmes un peu niais de la poésie. Les endroits où se manifeste quelque sentiment des beautés de la Nature sont infiniment plus rares dans cette littérature raffinée que dans celle, à l'état brut, des peuples qui chantent sans y penser comme l'oiseau des bois (1). Quand ils ne posaient pas pour les belles-lettres, les esprits les mieux préparés aux délicatesses et aux impressions esthétiques trouvaient bourgeoisement qu'il était beaucoup plus agréable de connaître réellement une femme vertueuse, que d'en admirer une belle encore embellie par la peinture (2). Si, nous laissant trop prévenir par la grâce et l'élégance de l'expression, nous voyons tant de poésie dans le théâtre grec, c'est que, sous un ciel plus gris, au milieu de villes faites de casernes et de masures, empaquetés dans des vêtements soigneusement assombris et condamnés par notre civilisation démocratique à lutter en personne contre les difficultés de la vie, nous prenons pour idéales des conceptions qui se présentaient d'elles-mêmes à des imaginations affranchies du faix de la journée et des soucis du lendemain, qui n'avaient qu'à se draper au soleil et à se laisser emporter par la brise dans le bleu du ciel (3).

Mais, malgré leur indiscipline apparente et leurs licences réelles, les poëtes comiques n'étaient pas libres de composer à

(1) Platon en a donné des preuves assez nombreuses, mais nous n'en connaissons que deux autres exemples : un dans Sophocle (*Oedipus Coloneus*, v. 16), et l'autre dans Aristophane ; *Nubes*, v. 1005.

(2) Ὡς ἐμοὶ πολὺ ἥδιον ζώσης ἀρετὴν γυναικὸς καταμανθάνειν ἢ εἰ Ζεῦξίς μοι καλὴν εἰκάσας γραφῇ γυναῖκα ἐπεδείκνυεν · Xénophon, *Oeconomicus*, ch. x, par. 1, p. 636, éd. Didot.

(3) Winckelmann l'avait reconnu avant nous ; *Geschichte der Kunst des Alterthums*, l. IV, ch. 1.



leur guise. Auxiliaires volontaires des prêtres de Bacchus, ils devaient concourir effectivement à ses fêtes, respecter des usages auxquels se rattachait un sens religieux, et se conformer à des traditions sanctionnées par le temps. Il leur fallait affecter l'ivresse, avoir la gaieté insolente et grotesque, associer par un étrange amalgame la poésie lyrique à la satire et entremêler les plus sérieux conseils des plus folles bouffonneries (1). L'origine orgiaque de cette comédie impliquait sa nature : elle la dispensait de vraisemblance dans le sujet, de logique dans l'action, de consistance dans les caractères, et de cette moralité de bonne compagnie qui entrerait dans l'esthétique des poëtes si elle n'existait pas dans leurs habitudes. L'amusement d'une foule affolée de plaisir, tel était son principe et son but : exciter le rire tel quel, le rire à tout prix, sa poétique ne reconnaissait aucune autre règle. Les changements que le temps amena dans la manière dont elle était jouée et dans les dispositions du public auquel elle était destinée, ne pouvaient cependant rester sans influence, au moins sur sa forme. Quand le théâtre fut enfin fixé à demeure sur des tréteaux, et que la pièce, débitée d'une traite, ne fut plus éparpillée çà et là pendant une course vagabonde, il fallut mieux lier les différentes scènes, y mettre plus de suite et donner au sujet plus d'ensemble. On avait d'abord approprié la scène à son but véritable, la célébration de Bacchus, en l'ornant de branches d'arbres qui lui étaient consacrés : mais on oublia leur raison primitive; on y vit une décoration qui ajoutait de la pompe à la représentation, et qu'on pouvait remplacer par une autre. Le théâtre ne fut plus seulement une table où montaient les acteurs pour se faire mieux entendre; il devint un lieu fictif, et la Comédie, sortie avec lui d'une réalité prosaïque, put choisir à son gré l'endroit où se

(1) Dans *les Femmes politiques*, v. 1155-1156, Aristophane distinguait encore comme deux éléments essentiels de sa comédie, le sérieux et le bouffon.

passait la scène (1). Pour satisfaire des spectateurs à demi ivres, mêlés à toutes les folies et toutes les grossièretés de la fête, il suffisait de crier bien haut et de se répandre en grosses injures contre le premier venu. Mais quand ils ne se grisèrent plus avant la pièce, quand ils eurent du goût, de la littérature, et n'allèrent chercher au théâtre que des plaisirs délicats, les comédies devinrent aussi forcément plus littéraires : l'esprit en fut plus fin ; le style, plus élégant, et un rhythme mieux marqué s'y fit plus constamment sentir. A l'origine, l'auteur jouait lui-même sa pièce (2) et se préoccupait surtout de son succès comme acteur : il se ménageait de longs monologues, bien brillants, bien sympathiques au public, et s'arrangeait pour avoir la place d'honneur dans toutes les scènes. Lorsqu'il eut cessé de concourir en personne à la représentation, l'acteur principal ne fut plus que le premier de la troupe ; son succès particulier fut subordonné au succès général, et le poëte, distrait jusque-là de son vrai but par des préoccupations étrangères, ne s'inspira plus que des intérêts de sa pièce.

Née dans les mêmes circonstances, sous l'influence encore plus directe de Bacchus, la Comédie, plus courue peut-être que la Tragédie, mais beaucoup moins appréciée, voulut s'acquérir des titres plus sérieux à la considération populaire en lui empruntant son organisation et s'appropriant ses formes, probablement avec une arrière-pensée moqueuse et des intentions de parodie. La Tragédie ne sortait point des légendes qui lui

(1) Naturellement la scène se passait d'abord où la pièce était représentée, et le souvenir s'en conservait encore bien des années après. On lit dans un fragment de comédie recueilli par Photius, s. v. ὀρχήστρα · ἔτι γὰρ τὴν θέαν ᾤκειτ' ἐκεῖ (ἐν τῇ ἀγορᾷ).

(2) Ἐθεάσατο τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, ὥσπερ ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς, disait Plutarque ; *Solon*, ch. xxix, par. 5 ; *Vitae*, p. 113, éd. Didot : voy. aussi Athénée, l. I, p. 21 C, et ci-dessus, p. 315, note 3. A une époque bien plus récente beaucoup d'auteurs comiques apprenaient leur métier en jouant les comédies des autres : ainsi Cratès avait été le Protagoniste de Cratinus ; Phérécrates, celui de Cratès ; Philémon, celui d'Anaxandride (Meineke, *Historia critica comicorum graecorum*, t. I, p. 59, 66, 369), et l'on peut très-vraisemblablement supposer qu'ils jouèrent aussi, au moins dans leurs premières pièces.

permettaient de montrer avec plus d'autorité le Destin dominant la volonté des hommes et les poussant irrésistiblement dans sa voie. Pleines de merveilleux, parce qu'elles se rattachaient à des traditions religieuses, ses données ne relevaient ni de la logique ni de la vraisemblance : on les savait étrangères aux enseignements de l'expérience, et on y croyait les yeux fermés, sur la foi des prêtres et des bonnes femmes qui les racontaient depuis des siècles. A son exemple, la Comédie ne s'embarrassa pas des conditions de la vraisemblance; elle s'affranchit comme elle des timidités et des circonspections du bon sens, et, faute de légendes à reproduire, mit la bride sur le cou de la fantaisie. Quoiqu'ils fussent créés à l'image des originaux du temps, ses personnages eux-mêmes n'avaient point à vivre de la vie naturelle des personnes humaines : c'étaient des pantins, imaginés pour les besoins de la pièce, dont il suffisait de tirer convenablement les fils, et la scène put se passer sans étonner personne dans un monde impossible. La représentation n'avait rien de réel à représenter que l'esprit et les opinions de l'auteur. Tous les sujets de tragédie étaient si parfaitement connus, que l'exposition des faits était superflue. Certain d'être compris avant d'avoir parlé, le poëte supprimait l'action elle-même comme une perte de temps inutile; il arrivait d'emblée à la situation capitale, à l'ithos et au pathos, et il n'en sortait plus : sa pièce ne marchait pas, elle posait dans une situation, et les personnages, hissés sur des piédestaux, se livraient aussitôt au surhumain et au sublime. La Comédie n'admit pas davantage la préparation du comique et la mise en œuvre d'un sujet; elle voulut montrer dès l'abord des caractères complets et un comique poussé à l'extrême. C'était renoncer à la finesse des aperçus, à ces demi-teintes qui donnent plus de précision aux contours et créent la perspective, à ces développements successifs qui distinguent l'homme vivant, formé par sa propre action, de la statue coulée d'un seul jet et grimaçant à per-

pétuité. Il fallut que le ridicule fût tout en arêtes et restât jusqu'au bout en plein soleil. Au lieu de railler en souriant les ridicules innocents de vrais Athéniens, l'auteur était obligé de flageller les vices politiques d'un bouc émissaire : quelle que fût son envie de se détendre les nerfs et de modérer sa manière, force lui était de grincer invariablement des dents et d'ombrer avec colère de grosses caricatures au crayon rouge.

Avant la complète sécularisation de la Tragédie, le Chœur en était la partie essentielle ; il glorifiait Bacchus, et, en commentant les différents épisodes (1), en leur restituant un sens religieux, il les rattachait réellement à la fête. Dans la Comédie, au contraire, les dialogues des Phallophores avaient insensiblement usurpé la scène et relégué les chants bachiques à la cantonade, comme interrompant le rire et introduisant dans la pièce des éléments sérieux contraires à sa pensée. Lorsque, devenue enfin plus littéraire, la Comédie ne compta plus exclusivement sur les hasards de l'inspiration et prépara un sujet, elle voulut reprendre ces anciens hymnes et leur servir aussi de cadre. Elle se donna une troupe d'acteurs inutiles à l'action, disciplinés comme un seul homme, qui côtoyaient toujours la pièce et s'y mêlaient quelquefois; mais quand on ne bornait pas leur rôle à de simples intermèdes, ils restaient un embarras ou devenaient un contre-sens. Le Chœur de la Tragédie n'était pas seulement un groupe de figurants bien exercés, qui chantaient à l'unisson et se livraient à des passes suffisamment régulières : on en avait fait une conception philosophique. Il représentait la conscience des témoins du drame (2), jugeait les principaux personnages sur place, les conseillait avec intérêt, sympathisait

(1) C'est le nom que l'on donna d'abord aux récitatifs, et il prouve mieux que les plus ingénieuses raisons leur caractère d'intermède et leur subordination aux chants dans la conception première de la fête.

(2) Cela est expressément dit par Aristophane dans un passage (*Acharnenses*, v. 442-445), dont les savants qui se sont occupés du Chœur n'ont pas suffisamment apprécié l'importance. Voilà pourquoi le Chœur tragi-

à leurs souffrances, et soufflait aux spectateurs les sentiments que voulait leur inspirer l'auteur. Tout en le conservant à titre de tradition religieuse, la Comédie n'y voyait que l'occasion de quelque drôlerie ; il y était composé réellement de plusieurs personnes, sans aucune autre unité que de chanter les mêmes paroles en mesure : parfois même elle s'amusait à leur donner des opinions différentes et les faisait se débattre les unes contre les autres (1). Dans la Tragédie, il était, pour ainsi dire, une des données du sujet et complétait la mise en scène ; il en augmentait la pompe, ajoutait à sa vraisemblance, et les danses graves dont il entremêlait la représentation lui conservaient le caractère religieux qui avait été la cause et restait l'honneur du Théâtre. Celui de la Comédie avait, au contraire, dû renoncer à la danse, qui, lorsqu'elle n'affectait pas des obscénités de mauvais lieu, s'associait mal aux bouffonneries (2). La peur de sembler trop imposant le forçait de se contenter de l'appareil le plus modeste (3), et, loin de faciliter l'illusion, il prenait volontiers un caractère fantastique (4), qui, à moins d'une naïveté bien peu grecque, la rendait impossible. Le plus souvent même cette indépendance absolue du sujet ne lui suffisait pas : il tournait le dos à la pièce, oubliait sa nature de bête ou d'habitant de l'autre monde, et causait familièrement avec le public des embarras de l'État et des affaires de l'auteur (5). Il n'apportait à la Comédie aucun élément nouveau

que ne devait être composé que de personnes libres, et, malgré son accoutrement ridicule, celui des *Guêpes* disait, v. 1076 :

Ἀττικοὶ μόνοι δικαίως εὐγενεῖς αὐτόχθονες.

(1) Cette division n'était même dans la *Lysistrata* ni accidentelle ni temporaire ; elle tenait à la conception même du Chœur, et l'opposition des deux parties y persistait jusqu'à la fin.

(2) Il ne dansait plus qu'exceptionnellement (voy. les vers d'Aristophane ou de Platon, cités par Athénée, l. xiv, p. 628 E), à titre de parodie ou pour caractériser plus plaisamment sa nature : ainsi, par exemple, il devait sautiller dans *les Oiseaux*, cabrioler dans *les Chèvres*, et s'agiter gravement dans *les Grenouilles* lorsqu'il représentait les Initiés aux Mystères.

(3) Il avait été déjà assez amoindri par Antimaque, pour que Strattis l'appelât dans son *Cinesias* (Schol. *ad Ranas*, v. 404) χοροκτόνον, l'Assassin du Chœur, et Cinésias le diminua encore.

(4) C'était sans doute la conséquence d'un système d'ironie universelle : l'auteur voulait se moquer même de sa pièce.

(5) On a même prétendu que cette allo-

qui lui permît de devenir plus véritablement comique, plus réelle ou plus intéressante : il en gênait les développements, en suspendait la marche, en détruisait l'unité; mais la tradition obligeait, et le poëte conciliait comme il pouvait des conditions aussi contraires.

Les masques cachaient les mouvements de la physionomie, et leur bouche semblait toujours parler : non-seulement ils ne permettaient plus aux yeux de reconnaître le changement d'interlocuteurs, mais ils les trompaient. Eschyle et Sophocle, les deux créateurs définitifs du théâtre, avaient voulu suppléer à l'expression du visage par une déclamation factice, personnelle à chaque acteur; mais pour qu'elle fût suffisamment distincte, il avait fallu n'en admettre que trois espèces différentes, et un nombre si restreint de personnages obligeait d'écourter le sujet, d'abuser du monologue, de réduire habituellement le dialogue à de simples conversations en tête à tête et de supprimer l'action. Avec cette organisation du Théâtre, les œuvres dramatiques ne pouvaient avoir que le mouvement et la vie de ces bas-reliefs dont les figures affichent perpétuellement la même expression et restent la jambe en l'air. L'effet d'une tragédie, son succès, dépendait en partie de la popularité de ses données : elle se gardait bien de vouloir apitoyer le public sur des calamités qui n'étaient pas en possession d'exciter sa compatissance; elle choisissait des héros dont les malheurs officiels fussent assez présents à la pensée pour qu'elle n'eût à exprimer que leurs souffrances, leurs luttes désespérées contre le Destin et leur résignation définitive à des arrêts que les dieux eux-mêmes étaient forcés de subir. A son exemple, la Comédie s'interdit la nouveauté et les surprises; elle ne chercha pas davantage le piquant des situations, la complication des aventures et l'incer-

cution, si contraire à la réalité de la représentation, était une partie essentielle de la pièce; mais c'est là une de ces théories empiriques que l'on déduit de quelques faits, sans tenir compte de ceux qui les neutralisent. La *Lysistrata* n'a point de parabase, et le Chœur lui-même manquait quelquefois, même dans la Comédie ancienne.



titude du dénoûment, et mit tout le plaisir de la représentation dans les détails : dans l'esprit du dialogue, la vivacité des moqueries, et des allusions continues aux débats de la place publique qui les transportaient sur la scène. Sa liberté sur tous ces points ne connaissait aucun frein ni aucune borne. Inventée pour célébrer un dieu qui ne se trouvait bien fêté que par une gaieté exubérante, elle ne s'inquiétait que d'exciter et d'entretenir le rire : la loyauté de la satire, la vérité des peintures, la pudeur des personnages n'entraient point dans le programme des Bacchanales ni par conséquent dans ses obligations. Sa morale était la religion de Bacchus avec toutes ses turbulences et tous ses excès : aux philosophes de pérorer à jeun sur le bien et sur le mal dans les jardins d'Académus ; à elle de crier *Évohé!* en chancelant sur ses jambes, d'agiter de gros phallus et de corner de son mieux après les adversaires de sa politique, même quand ils avaient nom Socrate ou Périclès (1). Elle sacrifiait à la glorification de son patron jusqu'à ses mérites littéraires : ce n'était pas un succès d'estime qu'elle ambitionnait, mais un de ces succès de folle gaieté qui sont plutôt un entraînement qu'un jugement, et que la réflexion ne sanctionne presque jamais. A de véritables nouveautés, toujours un peu hasardeuses, elle préférait des inventions éprouvées et déjà applaudies ; elle aimait à recommencer les mêmes satires, à repeindre les mêmes portraits et à réguiser les mêmes épigrammes. Malgré ses semblants d'originalité, le caractère de cette comédie était donc beaucoup plus général que personnel : ce n'était pas tant l'œuvre individuelle d'un auteur que la représentation d'un peuple. Elle rappelle ces ingénieuses machines qui reproduisent indifféremment en les concentrant et en les enlaidissant toutes les figures qui posent devant elles : seulement la lumière était en ce temps-là l'imagination des poëtes.

(1) Elle n'épargnait personne : voy. G. Haupt, *De Lege quam ad poetas comicos pertinuisse ferunt*, *annali*, p. 19-22, et Grauert, *De Aesopo*, p. 23.

CHAPITRE V

La Comédie d'Aristophane.

Des nombreuses productions de la Comédie ancienne, onze pièces, appartenant toutes au même auteur, ont seules traversé les révolutions de croyance et de goût, de mœurs et de langue, qui ont si entièrement renouvelé le monde littéraire. Mais le hasard n'est ni aussi aveugle ni aussi intelligent qu'on lui en a fait la renommée : ses préférences les plus déraisonnables en apparence ont une raison ; ses caprices les plus inexplicables, une cause. Ce poëte privilégié entre tous est Aristophane (1), et nul autre n'obtint des succès plus considérables et plus glorieux (2). Les hommes supérieurs dont il avait provoqué l'inimitié reconnaissaient eux-mêmes l'éminence de son esprit (3) et l'autorité de ses jugements (4), et la postérité a prononcé son verdict : lorsque les pièces de ses émules existaient encore, elle a cru qu'en l'appelant simplement le Comique, elle lui donnait une qualification assez caractéristique pour rendre une autre désignation plus personnelle superflue (5).

(1) On lui a souvent attribué cinquante-quatre pièces; mais il en est au moins quatre qui semblent ne pas lui appartenir, et MM. Dindorf et Bergk n'en admettent que quarante-trois ; voy. O. Müller, *Geschichte*, t. II, p. 208. Si l'on excepte le nom de son père, Philippus, sa calvitie et son talent, tout est malheureusement bien incertain dans sa vie : les différentes notices des grammairiens et la Vie de Thomas Magister ne méritent aucune confiance. L'opinion qui le fait naître 455 ans avant l'ère chrétienne nous paraît la plus probable : voy. Ranke, *Aristophanis Vita*, p. 192.

(2) Il le dit lui-même au peuple Athénien, dans la parabase des *Guêpes*, v. 1123, et à en croire l'auteur assez suspect de sa Vie (p. XII), le Peuple lui aurait décerné une couronne de l'olivier sacré.

(3) Platon le fait figurer avec Socrate dans son *Banquet*.

(4) On attribuait à ses critiques de la *Médée* les changements qu'y fit Euripide : voy. Böckh, *Graecae tragoediae Principes*, p. 13, et Osann, *Analecta critica*, ch. v.

(5) Ὁ κωμικός : voy. Bernhardy, *Grundriss der griechischen Litteratur*, t. II, p. 971. C'était un usage assez général pour avoir induit en erreur des Savants considérables : ainsi Fabricius, *Bibliotheca graeca*, t. I, p. 469, et t. II, p. 982, lui a attribué ce qui appartenait à Ménandre, et Villoison l'a confondu avec Anaxandride; *Prolegomena in Iliadem*, p. XXXIII.

S'il a pu seul échapper à l'action dévorante du temps, ce n'est point cependant qu'il eût pressenti les susceptibilités d'un goût moins spécialement athénien, et recouvert de quelques voiles ceux des caractères de la Comédie ancienne qui devaient devenir moins sympathiques aux peuples de l'avenir. Non-seulement il parle des plus grands dieux avec une irrévérence que, par respect pour la foi de ses semblables, ne se permettrait plus un fanfaron d'incrédulité qui se respecterait lui-même (1). A la vérité, bien des légendes l'y autorisaient, et ces dieux-là entendaient parfaitement la plaisanterie; mais il se raille avec une légèreté méprisante d'une des croyances les plus sérieuses et les plus vitales du paganisme (2). Les Oracles n'étaient pas seulement des conseils d'une sagesse infaillible, c'était la manifestation personnelle d'un dieu, une Révélation : l'heureux mortel qui venait de se trouver ainsi en communication directe avec le Ciel se mettait une couronne sur la tête (3), et ne fût-il qu'un vil esclave, hors de la loi des gens, il devenait inviolable et sacré, même pour son maître (4). Contester leur autorité n'était pas une de ces impiétés banales, trop insignifiantes pour ne pas être vénielles; mais une attaque contre la base même de la religion, contre la seule preuve qui saisît vivement les sens et pût lui concilier la raison, et Aristophane s'en faisait un sujet habituel de plaisanterie (5) : il en parodiait le style (6), se moquait de leurs ambiguïtés (7), et par des interprétations

(1) Ainsi, par exemple, il traite Mercure de gourmand (*Pax*, v. 193), prétend que la peau de Jupiter est sensible aux coups de fouet (*Ranae*, v. 756), et affirme que les dieux sont très-experts à recevoir et ne savent point donner; *Ecclesiazusae*, v. 778-779. Il n'en était pas moins profondément attaché à la bonne et vieille religion de sa Patrie, et Cicéron en a pu dire : Novos vero deos, et in his colendis nocturnas pervigilationes sic.... vexat, ut apud eum Sabazius et quidam alii dii peregrini judicati e civitate ejiciantur; *De Legibus*, l. II, ch. XV, par. 37.

(2) Voy. entre autres Platon, *De Republica*, l. V; *Opera*, t. II, p. 91, 96, 142, éd. Didot.

(3) Aristophane, *Plutus*, v. 21.

(4) Voy. Schol. *ad Hippolytum*, v. 792; *ad Oedipum regem*, v. 82.

(5) *Vespae*, v. 158; *Pax*, v. 1091; *Aves*, v. 981; etc.

(6) *Pax*, v. 1075.

(7) *Equites*, v. 1080 et suivants.

absurdes les abaissait à plaisir (1) et les ruinait dans l'estime des gens sensés (2). Sans doute, à en croire ses vanteries, il avait nettoyé la Comédie de ses plus grosses ordures : il n'y faisait point danser ce *cancan* dévergondé qu'on appelait la Cordace (3), et n'exposait plus cyniquement en plein théâtre ces représentations éhontées qui amusaient tant les enfants (4). Mais, à l'occasion, il ne reculait devant aucune grossièreté (5), et donnait à l'obscénité assez de relief pour embarrasser un honnête philologue, qui se fait aussi Grec qu'il peut, et s'est promis de ne voir dans ses lectures que des choses littéraires (6). Peut-être même les impudicités d'expression étaient-elles plus continues dans ses pièces que dans aucune autre. Sa verve était trop indisciplinée pour se préoccuper de la pruderie des Précieuses ridicules d'Athènes, trop habituée à la franchise pour transiger volontiers avec le mot propre, quel qu'il fût, et son amour d'une nature moins falsifiée et moins artificielle, ses prédilections politiques pour les anciennes mœurs le réconciliaient aisément avec des crudités de langage, tombées en désuétude, mais n'en paraissant aux spectateurs que plus naïves et plus amusantes. Il avait, ainsi que tous les Athéniens, le goût inné de la moquerie, et y joignait, en sa qualité de poëte, des haines vigoureuses et des emportements d'imagination fort légitimes à Athènes, où l'individu n'avait aucun droit contre la chose publique, mais scandaleuses partout ailleurs, même quand la civilité n'y est point devenue la vertu capitale, et la tolérance, le nom de parade d'une indifférence égoïste et lâche. Tout à

(1) *Lysistrata*, v. 767.

(2) En cela cependant Aristophane était conséquent avec lui-même : il ne pensait pas que la religion des ancêtres eût besoin de preuves nouvelles, et voulait prémunir le Peuple contre les manœuvres des agitateurs qui ne manquaient pas de mettre leurs projets de désordre sous le patronage des dieux.

(3) *Nubes*, v. 540.

(4) Ἥτις πρῶτα μὲν
οὐδὲν ἦλθε ῥαψαμένη σκύτινον καθειμένον,
ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου, παχὺ, τοῖς παιδίοις ἵν' ᾖ γέλως.

Nubes, v. 537.

(5) *Nubes*, v. 386-391.

(6) Nous citerons entre mille autres passages *Equites*, v. 1284-1287, et *Pax*, v. 369-370.

l'effet du moment, Euripide avait commis un vers dont la justice de l'Aréopage s'était émue, et, dans sa haine toute littéraire contre ce révolutionnaire de la tragédie, il se plaisait à en incriminer perfidement le sens (1). Sous le manteau d'un grand moraliste, son œil perçant découvrit un citoyen dangereux qui pensait trop et n'aimait pas assez exclusivement sa patrie : il le signala aussitôt comme un danger public, l'attaqua avec autant d'âpreté que d'esprit, et, vingt-quatre ans après, ses plaisanteries, devenues beaucoup plus sérieuses qu'il ne le voulait, servirent de considérants à la condamnation de Socrate (2).

Sans doute, ainsi qu'il s'en vante à la face du Peuple qui n'eût pas autorisé par son silence une jactance trop impudente, Aristophane avait laissé dans les balayures du théâtre beaucoup de froides plaisanteries, dont on ne riait plus que par tradition, et élevé le ton de la Comédie (3); mais il en conservait l'esprit sottisier et dévergondé, parce que la fête qu'il voulait célébrer était toujours une Orgie, et qu'il parlait également à un public poussé de vin et épris du gros rire. Son comique aimait comme autrefois à vociférer la gaieté, à courir après les feux follets, les pieds dans la fange, et à se renforcer de pointes aiguës qui entrassent dans la chair. Le piquant et l'éclat de la pensée ne lui suffisaient pas : il attachait un grelot aux bons mots, montait la poésie sur clinquant et cherchait à faire tomber son esprit sous les sens par quelque image bien matérielle et bien saisissante. Ainsi, pour railler l'inanité des

(1) Ἡ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἡ δὲ φρὴν ἀνώμοτος·
Hippolytus, v. 612.

La langue a prêté serment, mais l'esprit n'a point juré avec elle. Euripide n'avait nullement voulu dire qu'Hippolyte ne se tenait pas pour engagé, mais qu'il avait promis par entraînement et par complaisance. Dans les pièces qui nous sont parvenues, Aristophane n'en a pas moins attaqué ce vers jusqu'à trois fois : *Thesmophoriazusae*, v. 275; *Ranae*, v. 101 et 1471.

(2) Nous ne voulons pas dire qu'elles y aient contribué : voy. nos *Mélanges archéologiques*, p. 190-195, et les deux *Index Praelectionum* de K. F. Hermann, Marburg, 1833 et 1837.

(3) *Pax*, v. 739-751.

vers d'Euripide, il entassera les plus beaux dans une balance qui reste immobile (1), ou ridiculisera les prétentions de Socrate à une philosophie élevée en le faisant penser dans un panier à vingt pieds du sol (2). Veut-il prouver aux Athéniens qu'au lieu de prier inertement les dieux d'intervenir dans leurs affaires, il leur faut agir eux-mêmes et voter en gens de cœur? Trygée, qui, comme eux, désire la fin de la guerre, monte sur un escarbot et va la demander aux dieux; mais lorsqu'après bien des coliques, il est arrivé dans l'Olympe, il n'y trouve personne : il se décide alors à ne plus compter que sur lui, et à la sueur de son front retire lui-même la Paix de la caverne où elle s'était cachée (3). Si avec son originalité et ses élégances d'instinct, Aristophane dut introduire plus de variété et d'atticisme dans l'injure, il vivait, pensait, écrivait à Athènes, et s'appropria systématiquement les habitudes d'insolence qui y faisaient le fond de la Comédie. Il ne se bornait pas à souffleter d'une grosse injure les citoyens dont la vie était un scandale public; quand il y croyait la Patrie ou sa comédie intéressée, il les traînait en personne sur le théâtre, et les livrait à la vindicte de la foule avec leur nom au front. Quelquefois même il bafouait le Gouvernement tout entier : Tu as tout ce qu'il faut pour captiver la populace, disait-il à un marchand de boudin en plein air : voix criarde, perversité naturelle, impudence de regrattier, tu as toutes les qualités en usage dans le gouvernement de la République (4). Le Peuple lui-même, le Peuple souverain, devenait dans ses hardies peintures un vieillard impotent, très-raisonnable lorsqu'il restait bien clos dans sa maison, mais aussi sot sur les bancs du Pnyx que s'il avait arra-

(1) *Ranae*, v. 1378 et suivants.

(2) *Nubes*, v. 224 et suivants. On avait déjà appelé Socrate, *le Promeneur dans l'air* (voy. Hemsterhuys, *Appendix Animadversionum in Lucianum*, p. 10), et comme les autres auteurs comiques Aristophane avait pris son bien où il l'avait trouvé.

(3) *Pax*, v. 173 et suivants.

(4) *Equites*, v. 217-219 : voy. aussi v. 178 et suivants, et 191-194.

ché des figues en voulant les attacher (1). Toutes méditées et habilement conçues qu'elles fussent, ses pièces affectaient la liberté et le sans-façon des premières improvisations (2). Les personnages se faisaient des signes d'intelligence et semblaient se donner tour à tour la réplique, mais personne ne s'y trompait : quels que fussent le lieu de la scène et le sujet de la pièce, ils parlaient toujours à des Athéniens, réunis au Théâtre de Bacchus pour les entendre, des hommes et des choses d'Athènes. Ils avaient, chacun, une étiquette spéciale, un masque d'une laideur bien personnelle et un rôle différent à remplir, mais aucune individualité : c'était en réalité l'auteur qui riait, qui raillait, qui pérorait sous leur nom (3). Satire à part, ils ne représentaient personne autre, pas plus Socrate ou Cléon qu'Alcibiade ou Polus d'Agrigente (4) : ces prétendus portraits historiques, si savamment reconnus par quelques philologues, étaient de grosses caricatures à la sanguine, où Aristophane ne s'inspirait de la réalité que pour l'enlaidir et n'attachait un nom connu que pour en compléter le ridicule. Les caractères ne se développaient point par le mouvement des personnages et la marche de l'action; ils préexistaient à la pièce et

(1) *Equites*, v. 751-755 : un peu plus loin, v. 1262, il appelle Athènes la république des Gobe-mouches, Κεχηναίων πόλις.

(2) Nous n'en excepterons que *les Chevaliers*, dont le plan, très-bien conçu, est suivi jusqu'au bout sans aucun écart.

(3) Quelquefois même Aristophane se montrait en personne : ainsi dans *les Acharniens*, v. 377, c'est bien lui et non Dicéopolis qui dit :

Αὐτός τ' ἐμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἄπαθον ·

c'est évidemment encore lui qui dit aussi, v. 497 .

Μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
εἰ πτωχὸς ὢν ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγῳδίαν ποιῶν,

et le masque ou le costume de Dicéopolis y préparait sans doute les spectateurs. Süvern, *Ueber die Wolken*, p. 12, a déjà supposé que le Λόγος δίκαιος (le Juste) des *Nuées* avait un masque à la ressemblance d'Aristophane, et nous croirions volontiers que cette intervention personnelle du poëte se trouvait dans beaucoup d'autres pièces.

(4) Quelques critiques ont cru les reconnaître dans Peisthétaïros et Euelpidès, deux personnages de la comédie des *Oiseaux*. Nous ne parlons pas des personnages tout littéraires d'Eschyle et d'Euripide, ni de quelques Utilités très-secondaires, comme l'Éaque des *Grenouilles* et le Scythe des *Femmes à la fête de Cérès*. Quant aux trois personnages historiques des *Chevaliers*, ils ne sont nommés nulle part, et Aristophane ne pouvait les faire reconnaître que par leur masque et en mettant une sorte de vérité dans leur peinture.

se conformaient rigoureusement à la règle, restaient à la fin tels qu'ils s'étaient montrés au commencement : c'étaient des conceptions *à priori*, unilatérales et absolues, se cavant dès l'abord tout au pis et se prêtant ainsi bien mieux aux indignations de l'auteur. L'illusion serait allée à l'encontre de son but : quand il disait *Nubicoucouville* (1), il voulait qu'on entendît *Athènes*, et ne craignait point les impossibilités qui empêchaient de se tromper sur le but réel de sa pièce. Tantôt la scène se passait dans le bleu du ciel, et de vrais Athéniens y arrivaient de plain-pied; tantôt c'était dans les ténèbres de l'autre monde : les vivants y conversaient avec les morts, et les Ombres, aussi accessibles qu'autrefois aux vanités de la terre, se disputaient aigrement sur la valeur de leurs vers. L'action restait fidèle à sa naïveté primitive; aucun nœud n'y excitait la curiosité, aucune péripétie n'en renouvelait l'intérêt, et si nulle qu'elle fût, elle était quelquefois double : il y avait deux sujets, deux scènes, et la fin ne tenait au commencement que par un personnage qui se trouvait leur servir de trait d'union (2). Les scènes étaient juxtaposées sur le même théâtre plutôt que liées par une idée commune; elles se succédaient au gré de l'auteur sans s'inquiéter de la logique des faits, de la variété des lieux (3) ni des différences de temps (4). Le style lui-même ne s'imposait aucune unité : il se bigarrait tour à tour d'idées poétiques et d'expressions triviales, et mêlait aux jeux de mots bas et aux formes populaires (5) la magnificence

(1) La ville fantastique où se passe la pièce des *Oiseaux*.

(2) Dans *les Grenouilles*.

(3) Dans *les Acharniens*, v. 20, Dicéopolis est au Pnyx; v. 201, à la campagne où il célèbre les Dionysiaques; v. 395, il frappe à la porte d'Euripide, la porte s'ouvre, il parle avec lui dans l'intérieur de la maison, et v. 480, retourne chez lui où se passe le reste de la pièce.

(4) Ainsi dans le *Plutus* il s'écoule évidemment quelque temps après les v. 626, 801 et 958, dont la pièce ne tient aucun compte.

(5) Non-seulement dans des rôles spéciaux, comme ceux du Mégarien des *Acharniens*, et des Lacédémoniens de *Lysistrata*, qui parlent un dorien mitigé; mais il y a çà et là, sans raison aucune, des formes populaires, étrangères au dialecte attique, qui ne se trouvent ni dans Thucydide ni dans les Tragiques : ττ pour σσ et ρρ pour ρσ.

des images et les inspirations les plus élevées (1). Il n'est pas jusqu'aux hasards et aux irrégularités de l'ancienne forme métrique, dont la tradition ne se retrouve fidèlement conservée dans la variété et dans l'indépendance de la versification (2). Le style n'en était pas moins très-travaillé, très-pensé et très-limé : c'est même en ces ciselures de la forme que consistait surtout l'art d'Aristophane, et le vieux Cratinus, qui maintenait de son mieux les rudesses des premiers temps, lui reprochait d'être un distillateur de subtilités, un pourchasseur de maximes, un Euripide aristophanisant (3). Mais, malgré ces recherches, qui indiquent cependant un esprit littéraire fort avancé, les anciennes habitudes étaient encore les plus fortes, et il continuait à s'approprier sans scrupule les inventions des autres (4), à s'emparer comme d'un bien à tous des vers qu'il croyait les plus propres à concourir aux joies de la fête (5).

(1) Voy. Schol. *ad Equites*, v. 523 et Suidas, s. v. ἀφέλεια : nous citerons entre autres *Nubes*, v. 269 et suiv.; *Aves*, v. 211 et suiv., 1706 et suiv.; *Lysistrata*, v. 551 et suiv.; *Thesmophoriazusae*, v. 106 et suiv., v. 1065 et suivants. Plutarque remarquait déjà ce mélange de tous les styles; *Aristophanis et Menandri Comparatio*, par. I.

(2) Aristophanis ingens micat sollertia,
Qui saepe metris multiformibus, novis,
Archilochon arte est aemulatus musica;

Terentianus, v. 2243.

(3) Ὑπολεπτολόγος, γνωμοδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων·

Fabula incerta; dans le *Comicorum Fragmenta*, p. 72, éd. Didot.

(4) Eupolis avait certainement fourni beaucoup, et sans le vouloir, aux *Chevaliers*, et ces libertés d'emprunt ne lui étaient pas particulières : l'*Antea*, d'Alexis, était imitée ou plutôt copiée de celle d'Antiphane; Athénée, l. III, p. 127 B. Quand la Comédie fut devenue tout à fait littéraire, Ménandre faisait encore son *Superstitieux* (Δεισιδαίμων) avec l'*Augure* (Οἰωνιστής), d'Antiphane; Alciphron, *Epistolae*, l. II, let. 4.

(5) Nous ne parlons pas seulement des vers plutôt cités qu'empruntés (tels que ceux de *la Paix*, v. 1097-1098, qui viennent de l'*Iliade*, l. IX, v. 63-64), mais de ceux qu'Aristophane s'est positivement appropriés, comme ceux de *la Paix*, v. 775 et 797 et suiv., pris à Stésichore (*Lyricorum poetarum graecorum Fragmenta*, p. 643, éd. de Bergk); ceux des *Chevaliers*, v. 1261 et suiv., pris à Pindare (fr. LIX) et v. 498, à Sophocle, d'après le Scoliaste. Aristophane pillait même ses confrères : ainsi, selon saint Clément d'Alexandrie, *Stromata*, l. VI, p. 267, il avait mis dans la première édition des *Femmes à la fête de Cérès* des vers d'une comédie de Cratinus, intitulée Ἐμπιπράμενοι, les Zélés. Deux vers, 923-24, des *Chevaliers* :

Δώσεις ἐμοὶ καλὴν δίκην
ἰπούμενος ταῖς εἰσφοραῖς,

sont également attribués à Cratinus par Pollux, *Onomasticon*, l. VII, par. 41, à l'exception du dernier mot qui est remplacé par συμφοραῖς, et c'est la leçon que préfèrent les philologues : Suidas, l'*Etymologicon magnum*, Stanley, etc. Au reste, c'était un usage général : Cratinus avait mis aussi dans sa *Bouteille* un vers entier d'Archiloque;

A l'origine de toutes les histoires se retrouve, sous une forme quelconque, un gouvernement aristocratique, le gouvernement du petit nombre, des sages et des bons : la famille s'est accrue, elle a multiplié et est devenue un peuple en conservant sa forme primitive. Si légitime qu'il fût d'abord, bientôt le fait usurpe sur le droit ; les parvenus de la veille contestent aux autres la faculté d'arriver le lendemain, et les malcontents, les forts qui sentent leur force et les jeunes qui supportent impatiemment l'attente, parce qu'ils ont longtemps à attendre, réclament leur part de pouvoir. Une lutte intestine s'engage, sourde d'abord et partielle, puis générale et violente : les uns tiennent à conserver l'héritage de leurs pères et se défendent par leur organisation et le prestige des souvenirs ; les autres veulent acquérir au nom de la justice et de la raison, comptent sur leur nombre et attaquent l'ordre existant comme une spoliation et un désordre séculaire. Par habitude, par logique et par intérêt, l'Aristocratie est donc le Parti du passé, et à Athènes, ainsi que partout, les dépositaires de sa puissance devaient, à ce titre, veiller au respect des traditions. Ils cherchaient à conserver intactes les vieilles opinions et les mœurs antiques, défendaient l'autorité des lois, quelles qu'elles fussent, comme un principe social, et se croyaient obligés de les protéger, même contre des plaisanteries qui les eussent déconsidérées. Les comédies révolutionnaires se seraient donc trouvées dans des conditions bien désavantageuses : l'Archonte les aurait retenues à la porte du théâtre, les juges du concours leur eussent refusé le prix avec empressement, et l'Aréopage eût mulcté d'une grosse amende les gaietés qui lui auraient paru trop amusantes. Ces attaques

Cratini Fragmenta, p. 124, éd. de Meineke. Aristophane, à qui les vers coûtaient cependant si peu, ne craignait pas même de remettre dans son *Gerytades* un vers qu'il avait déjà mis dans *les Grenouilles* (Schol. *ad Ranas*, v. 439), et il y en a dans *les Guêpes* jusqu'à cinq (v. 1030 et 1032-1035), qui se retrouvent littéralement dans la version actuelle de *la Paix*, v. 752 et 755-758.



pour rire eussent d'ailleurs bien insuffisamment satisfait l'ardeur d'un réformiste résolu à monter à l'assaut, et une tribune législative, à demeure sur l'Agora, se prêtait à toutes les propositions : les poëtes comiques n'avaient besoin de la permission de personne pour y faire de la politique plus immédiate et plus agressive que sur la scène. Dans un État turbulent, sans autre armée permanente qu'une escouade de sergents de ville, où le pouvoir central était fractionné entre neuf magistrats élus pour une seule année, la tranquillité n'avait d'appui véritable que dans le respect des lois, de force réelle que par l'autorité des mœurs. Mais, même dans les pays les mieux disciplinés, dans ceux où la surveillance de la police est omnipotente et tracassière, des changements, d'abord insensibles, s'infiltrent chaque jour dans les habitudes. La législation n'obtient de puissance morale que par la durée, par l'habitude de l'obéissance et du respect, et chaque Athénien avait le droit de décréditer officiellement les lois et d'en poursuivre l'abrogation. Beaucoup de faits, échappant à la répression des tribunaux, blessaient donc la moralité publique, en émoussaient les délicatesses et en abaissaient le niveau : une foule d'idées révolutionnaires circulaient dans les bas-fonds de cette démocratie effrénée, et après y avoir raccolé des partisans, alléchés par de vaines promesses ou des raisons plus vaines encore, se ruaient contre la Société et voulaient pénétrer dans la législation par la brèche. L'intérêt public exigeait qu'à défaut d'un châtiment légal, on stigmatisât énergiquement les uns, que l'on réfutât, ou, ce qui était encore plus décisif, qu'on ridiculisât les autres, et les poëtes comiques exerçaient cette magistrature morale avec l'assentiment et le concours des bons citoyens. C'est parce qu'il s'inspirait de leur raison et servait d'écho à leurs sentiments que, comme la Presse en d'autres temps, le Théâtre devenait véritablement un des pouvoirs politiques de l'État. En ce temps-là, d'ailleurs, les mœurs étaient bien déchues de leur

dignité primitive, et il ne fallait qu'un peu de sentiment poétique, une appréciation élevée et indépendante des choses, pour nourrir, contre cette dégradation et les causes qui l'avaient amenée, des ressentiments politiques. Malgré son pouvoir au dehors, l'État lui-même s'était singulièrement affaibli dans ce qu'il avait de plus élevé et de plus imposant dans son principe. Pendant longtemps l'intérêt public ne s'était point distingué du sentiment moral de chacun : on ne voyait dans l'utile qu'une forme de l'honnête, dans la politique qu'une application du droit, et le Peuple se reconnaissait sincèrement des devoirs dont ne pouvait l'affranchir aucun avantage. Mais à l'époque d'Aristophane la Souveraineté du nombre trônait sur les consciences : elle faisait le juste et l'injuste; c'était désormais une question de chiffres, et ce que la majorité avait jugé irrévocablement dans un scrutin, elle le déjugeait avec la même infaillibilité dans un autre. Un appétit immodéré de jouissances gagnait et amollissait les plus rudes. Les patriotiques exercices de la palestre étaient désertés par les plus robustes comme trop fatigants, et l'inertie, l'affaiblissement, l'impuissance des muscles alanguissaient de plus en plus les âmes. La musique, ce ressort si puissant de l'éducation dans l'Antiquité, n'inspirait plus le courage au soldat et le dévouement au citoyen : elle s'était laissé envahir par les mélodies lentes et sautillantes qui formaient les Phrygiennes à la mollesse, et les filles de Lesbos, à leurs grâces provoquantes et lascives. Un amour infâme, chaque jour moins exceptionnel et plus éhonté, se glissait au cœur de la jeunesse, l'espérance de l'avenir, comme le ver dans la fleur, et laissait après lui l'énervement du débauché et la dépravation de la courtisane (1). Il suffisait de quelque bon sens pour comprendre la funeste portée de ces innovations et d'un patriotisme commun à tous

(1) Voy. *Nubes*, v. 979-80 et v. 1098-1101.

les citoyens pour vouloir détourner de l'État les dangers dont elles le menaçaient, et à la vivacité particulière d'esprit qui les avait fait poëtes, les Comiques ajoutaient le sentiment d'un devoir spécial à remplir : ils se tenaient pour préposés par la Nature à l'éducation des adultes (1). Aussi affectaient-ils, même dans leurs farces les plus grotesques, des intentions graves (2), et se vantaient-ils avec orgueil de mêler des idées sérieuses aux plus folles plaisanteries (3). Si bouffonne qu'en fût la forme, leur indignation était sincère et honnête; ils se croyaient vraiment obligés de veiller au salut de la République, de montrer les dents aux mauvais citoyens et de courir sus aux révolutionnaires. Par conviction, et un peu aussi par métier, ils faisaient de la politique, comme en font les plus honnêtes gens quand ils ont mis leur conscience au service de leurs opinions; ils ne regardaient que le but à atteindre, et s'associaient aux mécontents sans trop s'inquiéter des nuances. En politique, le passé ne se résigne jamais à avoir fait son temps : le plus définitivement mort se suppose encore plein de vie et à la veille d'enterrer ses héritiers. Celui d'Athènes avait laissé dans l'Aristocratie une arrière-garde nombreuse et puissante, très-irritée du présent, très-désireuse d'un meilleur avenir, et pour s'assurer son concours les poëtes comiques demandaient la restauration en bloc de toutes les antiquailles, sauf à choisir le lendemain de l'exhumation, à rejeter dans la fosse celles qui auraient senti trop mauvais et à tirer sur leurs troupes. De plus philosophes qu'eux n'auraient pu d'ailleurs donner à leur politique des bases plus larges et y porter plus d'élévation ni de véritable indépendance. Nul ne se doutait encore qu'au lieu d'errer à l'aventure, selon l'impulsion

(1) *Ranae*, v. 1054.
(2) *Vespae*, v. 64.
(3) *Ecclesiazusae*, v. 1155. Aristophane disait même, *Acharnenses*, v. 500 :

Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῳδία,

et v. 655

Ἀλλ' ὑμεῖς τοι μή ποτ' ἀφῆθ' ὡς κωμῳδήσει τὰ δίκαια

fortuite des circonstances et la force des gros bataillons, l'histoire marchait par monts et par vaux à un but invisible, sans jamais s'arrêter sur la route, et suivait, à son insu, une loi logique dont elle s'inspirait toujours. Les plus avancés ne pressentaient point la fraternité des hommes de tous les pays et la solidarité de tous les siècles. Platon lui-même, le philosophe de l'idéal, ne devinait pas que l'avenir tournait nécessairement le dos au passé : sur ce point l'intelligence des penseurs ne devançait pas la mythologie populaire des bonnes femmes. Trompé par les souvenirs si colorés de son enfance et les désillusionnements qu'avait amenés l'expérience, on plaçait comme elles dans le passé un âge d'or de fantaisie, et l'on ne croyait pouvoir devenir véritablement réformateur qu'en se faisant réactionnaire.

Ce n'était donc pas seulement par la forme traditionnelle et, pour ainsi dire, consacrée de leurs œuvres que se ressemblaient les poëtes de la Comédie ancienne; ils professaient la même foi politique, se grisaient tous de leur esprit et voulaient également intervenir, le fouet à la main, dans le gouvernement du pays. Ils formaient une véritable École, sans programme, il est vrai, et sans maître, mais constituée par la force des choses : les traditions du théâtre, le goût du public et la pression de circonstances semblables. Si diverse qu'elle fût des autres par la nature du sujet et le caractère des détails, chaque pièce s'ajustait à la tradition comme sur un patron commun, poursuivait les mêmes mérites et exagérait également la gaieté. Comme toutes les poésies sorties de la pensée d'un peuple et restées, par une sorte de cordon ombilical, en communication directe avec ses entrailles, elle appartenait à un genre encore plus qu'à un poëte. Le talent n'en conservait pas moins tous ses droits et ses conditions d'existence : cette parenté littéraire des œuvres n'empêchait point la personnalité des poëtes de s'y manifester avec leur physionomie plus ou moins accusée, mais bien caractérisée et

toujours distincte. Cratinus était resté le poëte et le conseiller sévère des anciens jours (1); sa pensée était élevée et violente; son style, impétueux, et sa phrase, lourde; son expression, rude et pompeuse : quoique d'une simplicité trop primitive, ses sujets manquaient de naturel et se développaient mal; sa muse un peu brutale devait moins à l'art qu'à la nature, et par fidélité à l'esprit de la fête, il semble avoir autant compté sur l'inspiration de Bacchus que sur celle de son génie. Moins poëte et moins sérieux, mais plus âpre, encore plus emporté, et cependant plus gracieux et plus élégant, Eupolis suppléait à la force comique par l'élégance du style, la richesse de la versification, l'ingénieuse invention et la conduite habile de la pièce. D'après un passage, malheureusement assez obscur, d'un écrivain fort instruit de l'histoire du théâtre, il aurait même introduit dans la parabase des perfectionnements qu'Aristophane ne sut pas s'approprier. Ce n'était plus une allocution capricieusement adressée par le poëte au public, mais un petit intermède dramatique, une scène nouvelle qui, quoique beaucoup plus liée aux circonstances politiques du moment et aux intérêts de l'auteur qu'au sujet de la pièce, n'y était pas étrangère (2). Par timidité d'esprit ou par douceur de caractère, Cratès se rapprocha de la manière tempérée et un peu froide d'Épicharme (3); ses œuvres ne furent plus des actions : au lieu de maltraiter la réalité, il se proposa de la peindre, civilisa ses colères et ses plaisanteries, noua une espèce d'intrigue et voulut que la fin fût un dénoû-

(1) Aussi dans *la Paix*, v. 700, Mercure l'appelle-t-il ὁ σόφος, le Sage. Selon l'anonyme à qui nous devons un petit traité *De Comoedia* : Γέγονε δὲ ποιητικώτατος, κατασκευάζων εἰς τὸν Αἰσχύλου χαρακτῆρα · dans Meineke, *Historia*, p. 536.

(2) Cette opinion, que probablement toutes ses comédies ne légitimaient pas, s'appuie sur un passage de Platonius dont le sens est trop contestable pour que nous ne le citions pas textuellement : Ἥνπερ ἐν τῇ παραβάσει φαντασίαν κινοῦσιν οἱ λοιποί, ταύτην ἐκεῖνος ἐν τοῖς δράμασιν, ἀναγαγεῖν ἱκανὸς ὢν ἐξ Ἅιδου νομοθετῶν πρόσωπα · dans Meineke, *Historia critica*, p. 534. Nous attribuerions d'ailleurs l'excentricité du Chœur d'Aristophane à plus de fidélité aux traditions et à une plus complète intelligence de la nature de la Comédie, qui demandait à être débarrassée de tous ces chants postiches.

(3) Aristote, *Poetica*, ch. v, par. 3.

ment; mais, tout en relevant la Comédie par un esprit plus littéraire, il en abaissa le niveau, parce qu'il la rendit plus prosaïque et plus superficielle. Égal à tous ses rivaux par l'atticisme du style, la vivacité du dialogue et la hardiesse de la satire, Aristophane les surpassa tous par son élaboration consciencieuse, ses petillements continus d'esprit et l'heureux choix de ses sujets. Il savait que des plaisanteries bien affilées entraient plus facilement dans l'esprit que des raisons massives et se fixaient plus facilement dans la mémoire, et avait mieux compris que ses rivaux quelle assistance la Comédie pouvait apporter aux luttes de la place publique. Elle séduisait d'abord, sans qu'on cherchât à s'en défendre, par un esprit piquant, une versification harmonieuse, une gaieté communicative, et disposait par le plaisir les spectateurs les plus récalcitrants à se laisser aller aux opinions de l'auteur. On la représentait gratuitement, un jour de fête, devant une foule immense, amoureuse de spectacles et n'en jouissant qu'à de longs intervalles, avec une réunion de circonstances dont chacune en rendait l'impression plus vive. La religion semblait elle-même, en la prenant sous son patronage, lui communiquer un peu de son autorité, et par les prix qu'on lui décernait au nom du peuple, il se trouvait en quelque sorte associé aux idées qu'elle avait professées. Lors même qu'Aristophane n'eût rien espéré de ses efforts, son patriotisme était d'ailleurs trop sincère et trop intense pour qu'il eût pu l'oublier quand il voulait écrire : par habitude et par entraînement il aurait, même à son insu, donné une intention politique à toutes ses comédies. L'originalité de l'invention, le mouvement de l'action et la diversité des scènes n'étaient pour lui que des mérites secondaires : dans l'esprit lui-même, dans ce style fulminant et flamboyant comme un feu d'artifice, il ne voyait qu'un moyen de mieux éveiller l'attention et d'arriver plus sûrement au but sérieux de la pièce. C'est même, selon



toute apparence, à cette préoccupation habituelle, à la prééminence qu'il donnait à l'idée politique sur les détails purement littéraires, que nous devons la conservation, à peu près complète, d'une partie considérable de son théâtre.

L'ardeur dévorante du soleil, la furie des orages déplaçant des champs entiers et tordant les forêts sur leur passage, les pluies tombant du ciel comme des cataractes, la fécondité exubérante de la terre, la vieillesse si prompte et la vie si vite épuisée, tout dans l'extrême Orient enseignait l'humilité à l'homme et le forçait d'y reconnaître l'infimité de son être. La civilisation grecque y avait commencé et conservait encore, après de longues stations sur la route, l'idée de puissances extérieures, irrésistibles et irresponsables, auxquelles il fallait se soumettre avec résignation et respect. Mais les forces de la Nature ne se manifestaient pas en Grèce avec cette énergie désordonnée, et une imagination plus sensuelle, sinon plus poétique, se plut à les vulgariser et à les revêtir de formes moins insaisissables : elle fit de chacune un Dieu à l'image de l'homme. Ces divers Dieux, souvent contradictoires, toujours limités dans leur essence par la coexistence des autres et passionnés dans leurs actes, manquaient d'autorité parce que la foi elle-même ne pouvait croire ni à leur sagesse ni à leur justice. Pour suppléer à leur insuffisance, pour créer un centre et des devoirs communs qui d'une troupe d'hommes juxtaposés formassent un peuple sentant et vivant ensemble, des publicistes naïfs imaginèrent une autorité *à priori*, sans autre constitution que son bon plaisir et sans autre borne que la force armée des puissances étrangères à la Patrie. Cette fiction avait cependant une base, non, comme le croyaient les badauds politiques d'Athènes, la terre où poussaient leurs moissons et où les ancêtres dormaient de leur dernier sommeil ; mais la vie du peuple entier, les souvenirs de gloire où il se complaît et ses aspirations, son passé et son avenir. Son vrai titre à l'obéis-

sance des citoyens était la raison publique dont elle était le prête-nom : mais à la sagesse des vieillards, à la prudence des gens riches et à l'influence des traditions succédèrent bientôt dans le gouvernement un esprit d'envie et d'indiscipline, et l'ardeur du changement. On n'y pesa plus les suffrages dans les délibérations, on compta les votes : la Souveraineté du peuple devint un fait matériel et brutal, capricieux et mobile, n'entendant relever que de l'impression du moment. Vouloir discipliner la démocratie, c'est pour les Démagogues nier son omnipotence et attenter à son droit, mais Aristophane ne se laissait pas arrêter par les hasards à courir : il savait qu'une autorité désordonnée ne peut être qu'un instrument de désordre, qu'un pouvoir sans limite est une force sans frein, et ne craignit pas, dans ses *Femmes politiques* (1), d'offrir à la moquerie du peuple souverain d'Athènes une caricature de la souveraineté populaire. Il en attaque d'abord le principe, l'égalité au scrutin de tous les citoyens, quelle que soit l'inégalité de leurs lumières, de leur importance sociale et de leurs bonnes intentions (2). Malgré les prétentions du gouvernement à fonctionner rationnellement, selon la vérité des choses, le droit d'y participer n'était qu'une présomption théorique, quelquefois contraire à des faits avérés : ce n'était pas la capacité vraie qui le conférait, mais une capacité apparente, la barbe d'un homme raisonnable, le manteau et le

(1) Ἐκκλησιάζουσαι : littéralement *les Femmes à l'Assemblée*, ou, comme nous le dirions aujourd'hui, *au Corps législatif*. Les scoliastes nous apprennent peu de chose sur cette comédie ; mais un vers (le 193ᵉ) autorise à croire qu'elle fut composée vers la fin de la xcviᵉ Olympiade (392 ans avant l'ère chrétienne). C'est donc bien à tort qu'on y a vu une moquerie de *la République* de Platon, qui ne fut publiée que trois ou quatre ans après (l'an 388). Le livre socialiste de Protagoras était antérieur ; mais Aristophane n'y a fait certainement que des allusions indirectes et, comme dans ses autres comédies, a traité dans celle-ci un sujet général auquel des circonstances particulières donnaient plus de piquant et d'à-propos.

(2) Socrate disait que l'Assemblée du peuple était composée de foulons, de manœuvres, de paysans et de marchands forains ; Xénophon, *Memorabilia*, l. III, ch. vii, par. 6, p. 577, éd. Didot. Aussi Aristophane a-t-il eu grand soin de choisir ses femmes politiques dans la plus basse classe : la première est une paysanne (v. 244) ; la seconde, la femme d'un matelot (v. 39), et la troisième, la femme d'un hôtelier (v. 49). Les gens ivres, les matelots et les rustres y prenaient la parole ; Plutarque, *Demosthenes*, ch. vii, par. 1.

bâton d'un Athénien. Pour montrer le ridicule d'une fiction si aveugle, Aristophane a supposé que les femmes s'attachent une longue barbe et complètent leur droit au pouvoir législatif en pillant la garde-robe de leurs maris ; après quoi elles envahissent le Pnyx et proposent à l'Assemblée de leur déférer le pouvoir exécutif (1). Les lois les plus insensées se recommandaient d'une manière toute spéciale aux suffrages du peuple, parce que ses instincts d'envie et son amour de nouveautés lui faisaient préférer les plus étrangères au passé (2) ; celle-là est donc votée, et les femmes prennent en main la direction de l'État. Comme le gros du peuple, qu'elles représentent parfaitement sous ce rapport, elles apportaient aux affaires un bon sens naïf et personnel, un esprit honnête et dépourvu d'expérience, à la fois téméraire et pratique, logique et niais. Elles veulent tout d'abord pourvoir à un des plus grands embarras que rencontrassent déjà les gouvernements dans l'Antiquité, la misère : leur procédé est aussi simple que radical ; elles suppriment les riches et décrètent la communauté des biens. Les conséquences d'une révolution sociale si complète ne pouvaient pas être représentées dans un cadre aussi étroit ; Aristophane se contente de mettre en regard un bourgeois avisé qui prend sa quote-part dans la fortune des autres sans renoncer à une obole de la sienne, et un Jobard de patriotisme, très-empressé de porter ses biens dans les magasins de la République et de consommer sa ruine. Il montre en passant que les mauvaises lois font les mauvais citoyens et ne sont obéies que par les sots, puis arrive à une partie beaucoup plus piquante de son sujet, la communauté des femmes ou plutôt des maris. Il y avait déjà à

(1) Ce n'est pas une pure invention : les Athéniennes voulurent réellement avoir des droits politiques à l'instar des Lacédémoniennes ; voy. Aristote, *Politica*, l. II, ch. VII, par. 9. Quelques années après, Alexis et Amphis firent même aussi, chacun, leur comédie intitulée, Γυναικοκρατία, *le Pouvoir des femmes*.

(2) Voy. *Ecclesiazusae*, v. 455-457, et v. 586-587.

Athènes des amateurs de libertinage qui, sous prétexte de philosophie, voulaient réhabiliter la chair aux dépens de leurs voisins ; mais d'autres droits devaient sembler beaucoup plus sacrés au nouveau gouvernement, ceux de la femme à l'amour des hommes, et il entend leur donner pleine satisfaction. Il déclare abusifs et de nul effet les répugnances qu'inspire la vieillesse, et les attraits de la beauté ; reconnaît à toutes les femmes le droit de se pourvoir d'amants de leur goût, et dénie aux hommes la liberté de se refuser à leurs empressements. Dans ces bouffonneries trop obscènes pour être même sommairement indiquées, il y avait cependant des enseignements pratiques et d'un bon sens profond : la folie de la logique à outrance, l'inviolabilité du droit de chacun par le pouvoir de tous, et la nécessité, même pour la Souveraineté du peuple, de se défendre par quelque contre-poids des emportements de la passion et des aveuglements de la convoitise.

Les *Oiseaux* (1) représentent aussi le Peuple athénien, non plus en fonction sur la place publique, mais dans sa vie intime, avec l'inconsistance et la mobilité de ses idées, son besoin d'agitation et de mouvement, son ouverture d'esprit aux impulsions mauvaises. Les hommes, dit le principal personnage de la pièce, sont comme des oiseaux frétillants, voltigeant çà et là, insaisissables, ne posant jamais nulle part (2), et sans doute, par une nouvelle allusion au goût régnant du moment (3), Aristophane leur a donné dans sa pièce un bec et des ailes (4). Naturellement ils habitent en l'air, à Nubicou-

(1) Ils furent joués dans la 2e année de la XCIe Olympiade, l'an 414 avant l'ère chrétienne.

(2) Ἄνθρωπος ὄρνις ἀστάθμητος πετόμενος,
ἀτέκμαρτος, οὐδὲν οὐδέποτ' ἐν ταὐτῷ μένων·
Aves, v. 169.

(3) *Aves*, v. 1283-85.

(4) Le Chœur déclare même positivement qu'à Athènes ces oiseaux-là seraient des citoyens détestables :

Ὅσα γάρ ἐστιν ἐνθάδ' αἰσχρὰ τῷ νόμῳ κρατούμενα,
ταῦτα πάντ' ἐστὶν παρ' ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν καλά·
v. 755.

Aussi ne sont-ce pas de vrais oiseaux ; la Huppe, un des plus huppés (v. 94), mange des anchois de Phalère (v. 76), un des trois

couville, et aussi imprévoyants qu'il appartenait à de véritables Athéniens, ils se croient suffisamment protégés contre leurs ennemis par des murailles de vapeurs (1). Un coureur d'aventures, dangereux par son immoralité et ses séductions naturelles, où il était difficile de ne pas reconnaître sinon le portrait en pied, au moins quelques traits bien caractéristiques de l'aimable et pernicieux Alcibiade, Peisthétairos (2), y pénètre subrepticement, suivi d'un de ces niais qui prennent des actions dans tous les projets et escomptent candidement toutes les belles paroles (3). Quoiqu'il ne soit pas de la même espèce que les naturels de l'endroit, Peisthétairos parvient en se déguisant (4) à capter leur confiance et dirige à son gré leurs affaires. Dans une suite de scènes satiriques, il renvoie de Nubicoucouville des personnages très-connus à Athènes (5) : un pauvre hère de poëte tout prêt à chanter la ville nouvelle avec enthousiasme, moyennant une tunique neuve et un manteau; un devin offrant à bon marché des oracles qui en assureront la prospérité; Méton, le géomètre songe-creux, qui venait arpenter mathématiquement les brumes et y bâtir ses systèmes; un inspecteur de villes tributaires, fort entendu à inspecter des villes imaginaires; un crieur de décrets qui tient boutique de fausses lois; un mauvais fils, indigne d'habiter avec les cigognes; Cinésias, le poëte dithyrambique,

ports d'Athènes, avec une cuiller (v. 79); ses ailes ont une forme particulière (v. 97), et elle n'a pas de plumes; v. 104.

(1) Autre trait à l'adresse du peuple qui, malgré les attaques si à craindre des Lacédémoniens, ne faisait pas fortifier suffisamment Atticacoucouville.

(2) Le Bien-aimé persuasif, et non l'Ami sincère, comme l'ont dit Voss et Gœthe : la forme eût été Πισθέταιρος.

(3) Euelpidès, littéralement Bon espoir, Jobard; il dit, v. 44 :

Πλανώμεθα ζητοῦντε τόπον ἀπράγμονα,
ὅπου καθιδρυθέντε διαγενοίμεθ' ἄν.

(4) Il se fait pousser des aîles afin de pouvoir dire comme la chauve-souris : Voyez mes ailes.

(5) D'autres passages avertissaient les moins intelligents que Nubicoucouville n'était qu'une désignation comique d'Athènes. Ainsi on y donne aux citoyens de Chio une part dans les prières publiques (v. 879), parce qu'ils en avaient une à Athènes, et Euelpidès s'écrie dans le sens de notre proverbe *Porter de l'eau à la mer* : Qui a apporté un hibou à Athènes; v. 301.

très-errant de sa nature et habitué à se perdre dans les nues; un sycophante alléché par l'espoir d'une paire de bonnes ailes, qui lui permettrait de voler plus rapidement. Par ennui, comme on dirait aujourd'hui, ou besoin perpétuel d'agiter quelque chose, Peisthétairos excite ses nouveaux concitoyens à se mettre en guerre avec l'Olympe entier. Par ses conseils, ils confisquent l'encens, arrêtent au passage la fumée des sacrifices et forcent les dieux à se contenter d'un culte insuffisant. Mais la vengeance qu'ils en prennent est terrible; ils marient Peisthétairos avec la Royauté, et c'en est fait de la liberté à Nubicoucouville : ses habitants reconnaîtront trop tard qu'il ne suffit pas pour être libre d'agir à sa fantaisie et de remettre soi-même la dictature à un mauvais citoyen qui en abuse. Sans doute, une foule d'allusions aux scandales de la veille, aux conversations des portiques et aux plaisanteries du théâtre (1), sont aujourd'hui complétement perdues, mais on les sent encore sous le voile épais qui les couvre, et l'on devine quel large rire devait circuler dans la salle quand, à la fin de la pièce, un des personnages s'écriait en hochant la tête : En vérité tout cela me semble de pures imaginations (2).

Aucune des comédies d'Aristophane n'est plus contraire à cet esprit de modération égoïste que nous rendent si facile l'indifférence en matière d'idées et l'énervement des caractères, et ne doit paraître à des gens polis jusque dans la moelle des os plus répréhensible que *les Chevaliers* (3). Ce ne sont plus seulement de simples citoyens, de mœurs scandaleuses ou

(1) Ainsi, par exemple, M. Meineke a ingénieusement supposé qu'il y avait des allusions aux *Oiseaux* de Magnès; *Quaestionum scenicarum Specimen primum*, p. 12.

(2) Ἶσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεταί μοι ψεύδεσιν·
v. 1167.

(3) Ils furent joués la 4e année de la LXXXVIIIe Olympiade, et remportèrent le premier prix. Eupolis y avait participé, au moins par ses conseils (voy. les deux vers de la parabase de ses *Plongeurs*, cités Schol. *Nubes*, v. 850, et Schol. *Equites*, v. 528) : Hermann a même prétendu qu'ils étaient de Callistrate; mais tout ingénieuses que soient ses raisons, elles ne sauraient prévaloir sur le témoignage unanime des scoliastes : voy. aussi Fritzsche, *Quaestiones Aristophaneae*, p. 310-316.

d'opinions révolutionnaires, mais des hommes considérables, les chefs et l'espoir de la République, qui sont choisis pour plastron et outrageusement diffamés. Les éditeurs ont, il est vrai, fort aggravé ces injures : ils ont ajouté à tous les changements d'interlocuteurs des noms propres que, certainement à dessein, Aristophane n'avait écrits nulle part (1). Mais il savait que ses désignations incomplètes étaient assez claires pour être facilement comprises de tous les spectateurs, et avait voulu les associer plus sûrement à ses plaisanteries en leur laissant le malin plaisir de les appliquer eux-mêmes. Si le principal acteur n'avait point de masque à la ressemblance de son personnage, ce n'était pas non plus une atténuation de ses attaques, ni sans doute, comme il est dit dans la pièce (2), un effet de la peur qu'inspiraient le caractère vindicatif et la puissance de Cléon, mais une perfidie de plus, une accusation indirecte de tyrannie, qui devait surexciter l'irritation de la foule. Selon toute apparence, Aristophane n'avait rien imaginé de particulièrement blessant, il répétait des méchancetés qui couraient les rues; mais en les acérant encore, en leur donnant une popularité plus générale et plus malfaisante, il se les appropriait et en devenait aussi responsable que s'il les avait entièrement inventées. La seule excuse de pareilles violences est l'approbation du public : elles étaient dans l'esprit et les usages, nous

(1) La remarque en a déjà été faite par Schlegel (*Ueber dramatische Kunst und Litteratur*, t. II, p. 32), et nous ne croyons pas suffisamment intelligente l'explication qu'en ont donnée quelques critiques. A les entendre, Cléon étant l'esclave du Maître aux mille têtes (Δῆμος πυκνίτης), il ne pouvait avoir d'autre nom que celui de sa patrie : c'était le prétexte, et non la vraie raison.

(2) V. 230 : cela ne serait pas cependant impossible, et il se pourrait aussi que le fabricant de masques eût été un partisan très-déterminé de Cléon. Quand l'histoire veut descendre dans le détail des petits faits, elle se trouve en présence de sentiments personnels qu'il lui faut supposer sans aucune autre raison qu'une pure conjecture. Peut-être, comme nous l'avons dit, ce visage barbouillé de lie faisait-il allusion à quelque aventure crapuleuse de Cléon, ou l'acteur, effrayé des conséquences de sa hardiesse, a-t-il voulu se mettre d'une manière plus spéciale sous la sauvegarde de la fête. Quant à l'opinion de critiques considérables, entre autres Rötscher, *Aristophanes und sein Zeitalter*, p. 73, qui ont cru qu'à défaut d'un autre acteur Aristophane avait été forcé de jouer lui-même le rôle de Cléon; c'est certainement une erreur; un Scoliaste mal informé les a trompés : voy. Bergk, *Aristophanis Fragmenta*, p. 40.

dirions volontiers dans la constitution de ces insolentes et ingouvernables démocraties. L'autorité des Démagogues tenait moins encore à leurs habiletés de paroles et aux flagorneries de leur éloquence, qu'à la confiance si souvent trompée du peuple dans leur désintéressement et leur entier dévouement au bien public. Dans les plus graves affaires de l'État s'agitaient donc en première ligne de petits intérêts personnels : on posait à tout propos, comme on dit aujourd'hui, la question de confiance, et des commérages, qu'en d'autres pays les portières n'auraient pas ramassés, intervenaient dans le débat comme des raisons : les philosophes eux-mêmes ne comprenaient pas que la vie privée pût rester fermée aux investigations et devenir inviolable. Ces avares républiques ne lâchaient pas leur proie : elles ne permettaient point au citoyen de vivre pour son compte dans ses moments perdus ; il leur fallait fonctionner les vingt-quatre heures de la journée. Le plus humblement placé devait compte à la Patrie de tous ses sentiments et de toutes ses pensées : l'espionnage était un droit civique, et la délation, un devoir social. Le moyen le plus efficace et le plus autorisé de déprécier la politique du Gouvernement était de prendre les Gouvernants à partie, d'incriminer leurs intentions et d'abaisser leur caractère. Pour combattre plus sûrement la vieille Aristocratie, Périclès avait, selon l'usage, coloré son ambition d'un patriotisme sans bornes, et usurpé l'empire au nom des droits du Peuple. Comme tous les pouvoirs nouveaux, il affectait le mépris des traditions, et, probablement par goût, par générosité de nature, mais surtout par système de gouvernement, voulut adoucir la rigidité des lois et amollir l'ancienne sévérité des mœurs. Il multiplia les plaisirs et les fêtes, protégea les beaux-arts, favorisa les courtisanes : peut-être même avait-il inventé Aspasie par calcul, et son amour ne fut-il d'abord qu'une spéculation politique. Il eût sans doute désiré

s'arrêter à son point dans cette voie des abîmes, mais le mécontentement croissant de la classe opulente le poussait en avant, et il marchait encore, il marchait toujours. Ainsi que tous les despotes doués de quelque habileté et d'une absence complète de principes, il s'appuya donc sur l'extrême démocratie : en faisant le vide autour de son pouvoir, en passant le même niveau égalitaire sur toutes les têtes, il s'affectionnait la populace dont il contentait ainsi les plus mauvaises passions et noyait dans la foule les adversaires capables d'entrer un jour en lutte avec lui (1). Il se trouva par hasard l'âme haute et fit la grandeur d'Athènes, un peu sans doute par intérêt personnel, pour se grandir lui-même, mais surtout parce qu'il avait l'instinct et la passion des grandes choses. Souvent cependant sa politique étrangère se compliquait de considérations égoïstes et mesquines : la foi dans l'avenir d'un pouvoir qui n'avait ni l'autorité du passé, ni l'assentiment des meilleurs, ni la sanction d'un principe, lui manquait, et il s'ingéniait pour occuper l'esprit du peuple au dehors, pour flatter sa gloriole et lui rendre ses services indispensables. Un jour qu'il craignait qu'on ne lui demandât des comptes aussi sévèrement qu'à Phidias, il jugea même plus prudent et plus glorieux de se jeter tête baissée dans les aventures de la Guerre du Péloponèse (2). Bientôt après il mourut emporté par un fléau qu'il avait préparé, laissant à sa patrie un jour de deuil, la peste et des années de calamités. La succession n'eût pas sans doute paru enviable à des esprits modérés ou prudents, mais c'était le pouvoir : il s'offrit

(1) De là, l'obole de présence à l'Assemblée, proposée à son instigation par Callistrate, que d'autres Démagogues firent bientôt augmenter (voy. Böckh, *Staatshaushaltung der Athener*, t. I, p. 245 et suiv.) et le payement des dicastéries. Le témoignage d'Aristote est positif : τὰ δὲ δικαστήρια μισθοφόρα κατέστησε Περικλῆς (*Politica*, l. II, ch. IX, par. 3), et M. Grote, *History of Greece*, t. V, p. 480, nous semble l'avoir entendu à tort de l'établissement des dicastéries elles-mêmes : ce qui d'ailleurs ne changerait pas l'esprit du gouvernement de Périclès.

(2) Aristophane n'a pas craint d'en donner cette explication en face du peuple entier, et par la bouche d'un dieu ; *Pax*, v. 606.

donc pour la recueillir bien des ambitions cupides et basses. Un des plus indignes prétendants, et le plus particulièrement agréable à la foule (1), était Cléon, le marchand de cuir. Sorti de la dernière classe à la sueur de son front (2), il en avait l'esprit turbulent, les vues étroites et bornées, l'avidité d'argent (3), les passions aveugles (4), l'éloquence emportée et sottisière (5). Dénué de talent militaire et d'énergie en face du danger (6), il était présomptueux comme un parvenu qu'aucun obstacle n'avait pu arrêter, imprudent et hâbleur de bonne foi, insolent et grossier avec délices; mais il représentait le bas peuple au lieu de le conduire, et avait installé au pouvoir les qualités qu'il estime davantage : une économie tracassière qui rognait sur des miettes (7), une vigilance de mouchard (8), et une sévérité de sergent de ville à l'endroit des amours trop voyants (9); une fibre très-facile à remuer et mettant de la sensiblerie jusque dans les affaires d'État (10). Nicias, le chef du parti aristocratique, était au contraire personnellement très-méritant (11) : il avait l'élévation de l'esprit et celle du caractère; l'honnêteté qui tient à la modération des goûts et à la fermeté des principes; la générosité (12), la dignité de mœurs des

(1) Τῷ τε δήμῳ παρὰ πολὺ ἐν τῷ τότε πιθανώτατος; Thucydide, l. III, ch. XXXVI, p. 115, éd. Didot.

(2) Il n'était nullement de Paphlagonie, comme le dit si souvent Aristophane, enchanté de pouvoir le traiter à son tour d'*étranger*: c'était une allusion plaisante (παφλάζω) à ses éclats de voix ou à une sorte de bredouillement naturel.

(3) Aristophane lui reprochait déjà dans *les Acharniens*, v. 6, d'avoir été forcé de revomir cinq talents.

(4) Ἀπόνοια, dit le pseudo-Plutarque, *Reipublicae gerendae Praecepta*, p. 805.

(5) Plutarque, *l. l.*, lui reconnaît τὴν δεινοτήν : Turbulentum quidem civem, sed tamen eloquentem, dit Cicéron, *Brutus*, ch. VII, et Thucydide, *l. l.*, l'appelle βιαιτότατος τῶν πολιτῶν.

(6) Plutarque, *Reipublicae gerendae Praecepta*, p. 812.

(7) *Equites*, v. 774.

(8) *Equites*, v. 861-862.

(9) *Equites*, v. 877.

(10) Ce fut là sans doute la vraie cause de son opposition au décret sauvage, déjà exécuté en partie, qui avait condamné à mort tous les habitants de Mytilène : voy. *Equites*, v. 834.

(11) Tout satirique qu'il fût en sa qualité de poëte comique, Téléclide en disait, dans une comédie dont le nom ne nous a pas été conservé :

φίλος γὰρ ἀνήρ, σωφρονεῖν δέ μοι δοκεῖ·

dans Plutarque, *Nicias*, ch. IV, par. 4 : voy. aussi Eupolis, *Maricas*, fragm. v.

(12) Voy. Eupolis, *Maricas*; dans Plutarque, *Nicias*, ch. IV, p. 5; *Vitae*, p. 628.

vieilles races, et ses talents parurent l'appeler au premier rang tant qu'il n'occupa que le second (1). Mais l'œil perçant d'Aristophane avait découvert sous ces apparences de grand homme, de l'indécision dans les idées, quelque irrésolution dans les desseins (2), une dévotion méticuleuse et des penchants à la superstition qui pouvaient en certaines circonstances devenir un danger pour le pays. Quant à Démosthène, le troisième personnage historique de la pièce, c'était un stratége très-capable et un politique très-probe; mais il conservait beaucoup trop dans les rues d'Athènes sa grande tenue de général en chef, et sa parole brève et sèche, son regard impératif et son air rogue l'empêchèrent toujours d'être sympathique à ces petits aristocrates parfaitement indisciplinés, braillards à tout propos et bons enfants qui composaient la démocratie d'Athènes. Il ne faut point chercher non plus dans *les Chevaliers* une intrigue qui pique la curiosité ni un nœud qui serre l'intérêt: l'action n'est encore qu'une conversation un peu accidentée; mais le poëte a un but plus nettement déterminé et suit pour y arriver une marche beaucoup plus logique que dans aucune autre comédie du même temps. Le Peuple athénien, représenté sous la figure d'un vieillard cupide tombé en enfance, s'est laissé circonvenir par le zèle intéressé et les artifices d'un misérable esclave (Cléon), et s'en entiche au point de ne plus voir que par ses yeux, de ne plus écouter que ses conseils. Deux anciens serviteurs (Nicias et Démosthène), congédiés par suite de ses calomnies, suscitent pour se venger un charcutier ambulant, très-apte à séduire un amateur de saucisses bien chaudes, et

(1) *Aves*, v. 363. Süvern a même deviné que dans une pièce malheureusement perdue, *la Vieillesse*, Aristophane l'avait présenté comme l'espérance de la Patrie; *Ueber Aristophanes Drama benannt das Alter*, p. 26 et suivantes.

(2) Phrynichus, *Monotropus;* dans Suidas (*Comicorum graecorum Fragmenta*, p. 213), et *Incertarum Fabularum* Fr. III; *Ibidem*, p. 219.

l'endoctrinent. C'est alors entre les deux prétendants à la direction du Bonhomme une lutte d'adulations éhontées, de faux oracles, de cadeaux suborneurs, d'impudence (1) et de violentes injures dans laquelle Cléon finit par être vaincu. Le Peuple désabusé le chasse de sa présence, et en est aussitôt récompensé : il rajeunit, se régénère, comprend son véritable intérêt et chante les douceurs de la paix.

Dans les États démocratiques la guerre la plus heureuse n'est pas seulement une cause de souffrances et de malheurs particuliers, c'est un danger imminent pour la Constitution. Bientôt les armées victorieuses s'attachent à leur chef plus qu'à la Patrie, et le peuple, enivré d'amour-propre, préfère la gloire tranquille qu'on lui apporte à domicile, à une liberté orageuse qu'il ne peut conserver qu'à la sueur de son front. Il ne faut plus qu'un peu d'ambition égoïste ou la crainte d'une disgrâce, toujours en perspective, et le général acclamé par ses soldats passe Empereur. Quand au contraire la guerre est malheureuse, le peuple sacrifie sans trop y regarder son dernier écu et sa dernière liberté, ou se détache d'un Gouvernement impuissant qui ne sait ni maintenir sa fortune au niveau de sa vanité ni protéger son territoire de la honte d'une invasion, et laisse usurper le pouvoir au premier charlatan politique qui lui promet des jours meilleurs. Lors même qu'il échappe à ce double péril, l'État s'appauvrit et s'épuise : pour ne pas susciter des mécontentements particuliers qui l'affaibliraient encore, il se relâche dans l'exécution des lois et ferme volontiers les yeux sur les crimes pour n'avoir pas à les punir. La Société devient moins sûre, moins confiante dans l'avenir : ce ne sont plus des magistrats dont la probité et le caractère rehaussent encore leurs fonctions, qu'elle met à sa tête, mais d'habiles faiseurs

(1) Cléon va jusqu'à dire, v. 1206 : Οἴμοι κακοδαίμων, ὑπεραναιδισθήσομαι.

qui lui viennent en aide, sans être retenus dans la petite morale par des scrupules hors de saison, et produisent tous les matins un expédient et une idée. Aristophane croyait donc faire acte de bon citoyen en désapprouvant la guerre avec le Péloponèse, et il ne lui a pas suffi de la combattre dans la plupart de ses comédies par des épigrammes de rencontre, il a voulu en montrer la déraison dans deux pièces spéciales qui nous sont parvenues. Dans la première, *les Acharniens* (1), il a réuni tout ce qui pouvait détourner de la guerre des gens honnêtes et amis de leurs aises. Après avoir adroitement reproché au peuple athénien son indifférence aux calamités de la Patrie, il démasque les fabricants de fausses nouvelles avec lesquelles on l'aveugle, ridiculise les espérances impossibles dont on le berce, met en action les violences des fauteurs de la guerre et l'oppression des bons citoyens. Éclairé par ce spectacle et désespérant de ramener ses compatriotes à une politique moins insensée, Dicéopolis se décide à traiter de la paix pour son propre compte et conclut une trêve personnelle de trente ans avec les Lacédémoniens. Il ouvre alors un marché à tous les produits de la Grèce : fourrage, gibier, anguilles, tout ce qui peut lui rendre la vie douce et agréable y abonde, et un Mégarien, ruiné par la guerre, vient y vendre comme des animaux immondes, ses pauvres petites filles qui lui demandent en vain quelque nourriture. Il célèbre joyeusement la fête des moissons, et au même moment un de ses voisins pleure la dévastation de ses champs et l'enlèvement de ses bœufs, l'espérance de ses récoltes à venir. Pendant qu'il se livre sans souci du lendemain à toutes les délices de la bonne chère, le général Lamachus doit se contenter de la maigre pitance du soldat en campagne, et ne peut pas même s'en repaître à son aise : il lui faut repousser au plus

(1) Ils furent joués la troisième année de la LXXXVIII° Ol., 425 ans avant l'ère chrétienne.



vite une incursion de maraudeurs, et avant que l'heureux Dicéopolis ait achevé son fastueux repas, il est rapporté sur la scène, geignant d'une entorse et d'une chute ridicule au fond d'un fossé. Assurément une comédie si mal liée ne donne pas une opinion avantageuse de l'art de l'auteur : ce sont des tableaux de rhétorique qui se succèdent bien plutôt que des scènes vivantes qui se suivent ; mais ils concourent tous au même but, expriment l'un après l'autre la même idée, et le public sortait du théâtre aussi frappé des calamités de la guerre que s'il eût entendu au Pnyx le discours *ad hoc* d'un Dicéopolis plus éloquent et moins interrompu que celui de la pièce. Le plan de *la Paix* est plus défectueux encore ; il n'y a d'unité que dans l'intention du poëte : il voulait amuser deux heures durant des Athéniens qui ne demandaient qu'à être amusés, puis, s'il se pouvait, les gagner à ses convictions politiques, leur faire changer en une paix durable la trêve de cinquante ans qu'ils venaient de conclure, et abandonnait le reste aux hasards de sa fantaisie (1). Désespérant d'en trouver l'explication chez les hommes, Trygée veut demander à Jupiter la cause des maux dont la Grèce est affligée, et, sans doute parce que les autres animaux ailés avaient fui une terre si désolée, traverse les airs sur un vil escarbot. Mais pour ne plus voir les fureurs fratricides des Grecs les dieux indignés ont eux-mêmes quitté l'Olympe ; il n'y reste que Mercure, le patron des voleurs et des maraudeurs. Quoique fort hostile à ce titre au rétablissement d'un meilleur ordre de choses, il se laisse allécher par l'odeur de bonnes viandes qu'apportait en guise d'encens le malheureux vigneron ; il lui montre la Guerre armée d'un pilon de fer, s'apprêtant à broyer toutes les villes dans un immense mortier. La Paix pourrait seule rendre à ses compatriotes la tranquillité et le

(1) La première représentation eut lieu la troisième année de la LXXXIX[e] Olympiade, 421 ans avant l'ère chrétienne.

bonheur, et elle est retenue au fond d'une caverne dont l'entrée est fermée par de grosses pierres. A la voix de Trygée tous les peuples de la Grèce travaillent à sa délivrance; mais les Mégariens, exténués par la famine, ne sont d'aucun secours; quoique faisant mine de se donner beaucoup de mal et excitant les autres du geste et de la voix, les Béotiens n'avancent pas la tâche; les Argiens, habitués à recevoir des subsides des deux côtés, appuient sur les pierres qu'ils semblent vouloir enlever, et les enfoncent encore; seuls, les Lacédémoniens tirent de toutes leurs forces, et, grâce à leurs efforts, la Paix enfin exhumée ramène avec elle la richesse et les fêtes. L'allégresse publique fait naturellement quelques mécontents: les armuriers, les marchands de présages et autres industriels qui gagnaient sur la guerre comme les fossoyeurs dîment sur la peste, se plaignent bruyamment d'être ruinés; mais le Peuple ne se laisse pas abuser par leurs clameurs intéressées, et à la joie qu'il éprouvait déjà s'ajoutent les réjouissances du mariage de Trygée avec l'Abondance, compagne de la Paix.

Les Guêpes (1), que des critiques d'une naïveté singulière ont comparées aux *Plaideurs* de Racine, n'étaient rien moins qu'un retour offensif contre la Démagogie, et les considérants d'une réforme dans l'administration de la justice (2). Tous les citoyens âgés de trente ans avaient été déclarés par la Constitution aptes à exercer le pouvoir judiciaire : les tribus réunies en collége électoral en désignaient six mille (3), qui étaient ensuite répartis par le sort entre dix tribunaux, composés pour chaque affaire au moins de deux cents juges et en réunissant

(1) Elles furent jouées dans la deuxième année de la LXXXIX[e] Olympiade, 422 ans avant l'ère chrétienne.

(2) Aristophane avait cependant averti de la gravité de sa pensée, v. 64-66 :

Ἀλλ' ἔστιν ἡμῖν λογίδιον γνώμην ἔχον,
ὑμῶν μὲν αὐτῶν οὐχὶ δεξιώτερον,
κωμῳδίας δὲ φορτικῆς σοφώτερον.

(3) La population libre ne dépassait pas de beaucoup 20,000 âmes, et quand on en avait retranché les incapables à un titre quelconque et les citoyens qui se récusaient, cette désignation ne devait être le plus souvent qu'un simple enregistrement de tous les autres.

quelquefois jusqu'à quinze cents (1). Leur omnipotence ne connaissait aucune limite (2), et l'opinion de chacun restait un secret même pour ses collègues; ils jugeaient avec le même arbitraire, et à la simple majorité, la question de fait et celle de droit, sans aucun officier d'État qui les aidât de ses lumières et empêchât leur bonne foi d'être surprise, par le talent ou les artifices des orateurs. Aussitôt rendues, leurs décisions devenaient des vérités légales, qu'on exécutait sans appel, et personne ne pouvait leur en demander compte, lors même qu'ils auraient vendu leur opinion ou violé manifestement la loi. Cette organisation, si radicalement démocratique, ne produisit pas d'abord ses plus mauvaises conséquences. La fonction de juge n'était point une charge publique, et les plus pauvres s'en abstinrent tant qu'il ne leur fut alloué qu'une obole par audience; mais lorsque, dans l'intérêt de sa popularité, Cléon eut fait tripler leur jeton de présence (3), ils recherchèrent avec empressement l'occasion de gagner si commodément un bon salaire (4). Ce fut sans différence bien apparente dans l'institution un changement complet dans les résultats (5). L'amour des procès ne fut plus seulement du dilettantisme et un moyen d'occuper son désœuvrement (6); il devint une spéculation intéressée qui n'exigeait aucune mise de fonds et rapportait des bénéfices certains (7). Le bon sens naturel du peuple en fut

(1) Plusieurs tribunaux siégeaient alors ensemble, comme il arrive encore dans quelques grandes affaires, où plusieurs chambres se réunissent en audience solennelle.

(2) Ils ne respectaient pas même les testaments; *Vespae*, v. 583-586.

(3) Vers la LXXXVIIIe Olympiade.

(4) *Lysistrata*, v. 360; *Pax*, v. 505; *Nubes*, v. 209; etc.

(5) Aussi Aristophane attaque-t-il avec acharnement ce salaire; *Vespae*, v. 310, 655 et suivants, 689, 702, etc. Les mêmes raisons lui font appeler πονηρὸς, le salaire des citoyens qui assistaient aux Assemblées politiques; *Ecclesiazusae*, v. 185.

(6) Il l'appelle La vieille maladie de la ville; *Vespae*, v. 651. Il dit ailleurs (*Aves*, v. 38) : Tandis que les cigales ne chantent qu'un mois ou deux sur les figuiers, les Athéniens chantaient toute l'année perchés sur les procédures : voy. l'explication du Scoliaste, et Xénophon, *De Republica Atheniensium*, ch. III, par. 2; *Opera*, p. 698, éd. Didot. Voilà pourquoi tant de Comédies nouvelles avaient un sujet judiciaire : ainsi, Apollodore, Anaxippe, Diphile et Philémon avaient composé, chacun, une Revendication en justice (Ἐπιδικαζόμενος), et l'on connait jusqu'à six Héritières (Ἐπίκληρος).

(7) *Lysistrata*, v. 380.

vicié ; son respect de la loi, attaqué dans sa source, et la justice publique, irréparablement compromise. Ce n'était plus le droit qui importait à ce juge ignare sans esprit de corps ni sentiment de sa dignité; il s'intéressait à la plaidoirie pour elle-même, en goûtait l'habileté en connaisseur, et sans s'inquiéter beaucoup du fond de l'affaire qu'il comprenait souvent très-mal, trouvait suffisamment équitable que la partie adverse payât les frais de son plaisir. Les avocats ne se bornaient même pas à obscurcir les lois par leurs éclaircissements et à enguirlander le tribunal de leurs fleurs de rhétorique ; ils en mettaient cyniquement les intérêts particuliers en cause; lorsqu'ils ne pouvaient dénaturer le droit, en appelaient aux passions politiques du moment, et évoquaient dans une prosopopée bien menaçante le fantôme de la tyrannie ou le spectre rouge des révolutions (1). Il se forma bientôt une classe nombreuse de juges en disponibilité, qui vivaient de leur participation au pouvoir judiciaire et ne voyaient dans leurs fonctions qu'un moyen officiellement honorable de vivre sans rien faire (2). Tout se tient dans ces démocraties compactes, où, comme disait Aristophane, le peuple est un animal à mille têtes (3) : la politique générale elle-même fut envisagée au point de vue de son pot-au-feu. Il y eut dans les Assemblées une masse, de jour en jour plus influente, de prolétaires sans autre opinion politique qu'une vanité patriotique ridicule, qui flottait çà et là au souffle des excitations du moment, toujours prête à servir d'appoint aux ambitieux qui lui jetaient comme un os à ronger une grosse adulation ou une espérance insensée. C'est à ce mal si menaçant pour la prospérité publique, à cette déchéance du patriotisme devenu une question de salaire soigneusement entretenue par les Déma-

(1) Des preuves irrécusables s'en trouvent dans les discours qui nous sont parvenus.

(2) Voy. *Pax*, v. 505.

(3) Il disait *une bête ;* mais nous ne sommes pas à Athènes.

gogues, que ne craignirent pas de s'attaquer *les Guêpes*. Un vieillard très-attaché au parti qui paye le plus largement les juges, Philocléon, a tant jugé de procès qu'il en a quelque peu perdu la raison; le jour il n'a plus qu'une pensée et la nuit il en rêve, il veut aller juger. En vain deux esclaves le surveillent comme un aliéné, il leur échappe au péril de ses jours, tantôt par le tuyau de la cheminée, tantôt par le soupirail de la cave : sa manie lui est entrée si avant dans la tête qu'il n'y a plus d'autre remède que de la satisfaire à domicile. Pendant qu'on lui cherche quelque délinquant parmi ses domestiques, il lui tombe du ciel une aussi belle affaire que celles qui se jugeaient sur la place Héliée : le chien Labès a mangé un fromage de Sicile ; naturellement les dénonciateurs ne manquent point, et on lui fait son procès. Philocléon veille lui-même à l'observation rigoureuse des formes ; l'habitude de juger selon les règles a tué chez lui le sentiment de la justice : *lâ fôr-me*, redira deux mille ans après Bridoison. Il a déjà tant siégé, tant vu de coupables, qu'il ne croit plus à l'innocence de personne ; ce sont de mauvais bruits que les avocats font courir : il est convaincu d'avance, et condamne invariablement au maximum. Mais la forme elle-même ne supplée pas aux qualités d'un bon juge : au moment de l'arrêt, sa pensée, que rien ne fixe, s'échappe, et il se trouve avoir absous quand il voulait condamner. Si le sort choisit nécessairement des incapables, il peut être plus aveugle encore, et, par l'indignité des juges qu'il désigne, compromettre et abaisser le pouvoir judiciaire. Aristophane n'avait garde de ne pas mettre aussi en action ce dernier vice de l'organisation démocratique de la justice. Son Philocléon se laisse embaucher à un joyeux souper, et s'y grise : il devient querelleur et brutal, veut emmener chez lui une joueuse de flûte débraillée et se fait assaillir par une marchande dont il a étourdiment dévasté la boutique. Sans respect de sa barbe grise, il

tranche du jouvenceau, raconte comme les Gandins d'Athènes des histoires ésopiques, fredonne des contes à rire, puis mêlant ridiculement ses souvenirs de vieillard et ses aspirations de jeune homme, reproduit d'une jambe mal assurée de vieilles danses passées de mode depuis Thespis.

Dans l'ancienne Grèce la Patrie se composait habituellement d'une ville et de sa banlieue : c'était une parcelle de terrain, bornée d'un côté par une motte de terre, et de l'autre, par un filet d'eau qui disparaissait pendant les chaleurs de l'été. Érigées de la veille en États séparés, ces petites villes, comprimées sous la main d'un maître ou s'épuisant en agitations fiévreuses, étaient à peine entrées dans cette vie personnelle d'où sortent avec le temps des traditions et des aspirations communes. Leurs habitants, souvent d'origine différente, étaient tiraillés en sens divers par des dissensions intestines, sans cesse renaissantes ; ils n'avaient pas encore ces affinités de famille qui suppléent à l'homogénéité de la race, et la lente action d'un même courant d'idées ne leur avait point donné cette empreinte morale qui fait l'unité des peuples et les individualise. C'était au fond la religion, bien plus que les institutions politiques, qui constituait la Patrie : des traditions de sacristie racontaient que certains dieux avaient pour elle des prédilections toutes particulières, et à défaut de titres dans l'histoire et la réalité des choses, le peuple lui en croyait ingénument dans l'Olympe. Mais les dieux du paganisme n'étaient pour la plupart qu'une création toute fortuite de la pensée : issus d'une racine philologique ou d'une conception poétique, ils n'existaient réellement et ne s'affirmaient que par des légendes ridicules et les miracles journaliers que l'ignorance leur avait attribués, et au temps d'Aristophane les esprits actifs étaient devenus fort incrédules à ces manifestations. Ils s'éveillaient aux premières curiosités de la science; étudiaient, non plus en dévots, mais en obser-

vateurs les phénomènes naturels ; cherchaient à constater les forces impersonnelles qui les produisaient, à s'expliquer leur action, leur enchaînement et leur indépendance, et niaient provisoirement les miracles (1). Pendant ma jeunesse, disait Socrate, il est incroyable quel désir j'avais de connaître cette science qu'on appelle la Physique. Je trouvais quelque chose de sublime à savoir les causes de chaque chose (2). Aristophane pouvait donc sans trop calomnier ses croyances lui faire gouverner le monde par des causes naturelles (3), et de l'inutilité de Jupiter pour le cours des astres et les caprices apparents des météores, conclure en son nom qu'il n'était qu'une vaine hypothèse (4). C'était là sans doute une accusation bien grave, même dans une comédie bouffonne ; mais la religion grecque n'était pas seulement une dépendance de l'État qu'il devait protéger comme un de ses accessoires les plus précieux ; elle était à la fois son principe et sa force, sanctionnait ses volontés et lui créait un droit à l'obéissance. Par dévotion ou par patriotisme les bons citoyens voulaient donc maintenir les anciennes croyances et se sentaient pleins de colère contre les amateurs d'impiétés, qui, non contents de blasphémer pour leur compte, tenaient boutique d'athéisme (5). L'intolérance en matière religieuse n'était pas

(1) Voy. *Anaxagorae Fragmenta*, p. 37 et 48, éd. de Schaubach; Mounier, *Disputatio litteraria de Diagora Melio,* et Bergk, *Commentationum de reliquiis Comoediae atticae antiquae* L. I, p. 171. Prodicus avait même composé un livre contre la pluralité des dieux, Περὶ θεῶν (voy. Geel, *Historia critica Sophistarum qui Socratis aetate Athenis floruerunt,* p. 79), et Critias, un disciple de Socrate, les déclarait une fiction des législateurs ; dans Sextus Empiricus, p. 403, éd. de Bekker.

(2) *Phédon;* dans les *Œuvres complètes de Platon,* t. I, p. 273, trad. de M. Cousin. Selon Plutarque, *Nicias,* ch. XXIII, il aurait conservé toute sa vie ce goût pour les sciences physiques, et ce serait même la cause première de sa condamnation.

(3) *Nubes*, v. 380, 424, etc.

(4) Ποῖος Ζεύς; οὐ μὴ ληρήσεις· οὐδ' ἔστι Ζεύς·

Nubes, v. 367.

Ce n'est pas une méchante et absurde calomnie, puisque saint Justin le louait de ne pas avoir cru aux dieux de la Patrie (*Cohortatio ad Graecos*, p. 48), et que saint Augustin en faisait un martyr de l'unité de Dieu; *De Civitate Dei*, l. VIII, ch. 3. Les païens eux-mêmes, ceux qui l'admiraient davantage, reconnaissent positivement son hostilité à la religion d'Athènes : voy. entre autres Platon, *Euthyphron* et *Phèdre,* ch. III et IV.

(5) Aussi la pièce finit-elle par ces deux vers où Strepsiade exprime évidemment la pensée du poëte :

seulement à Athènes un abus de la foi et une violence; c'était un moyen de gouvernement et une nécessité vitale : la liberté de penser y aboutissait à un crime contre la Patrie. Dans cette démocratie extrême, où le Peuple en permanence ne désiégeait pas de la Place publique, la parole était une puissance : c'était même le seul pouvoir constitué, le seul qui ne fût pas renversé et remis à neuf tous les ans. Pour être simple citoyen avec quelque sécurité, une certaine facilité d'élocution était même indispensable; il fallait savoir défendre ses intérêts contre tout venant (1), repousser des accusations malveillantes, en intenter à ses risques et périls, et se faire craindre de quelques-uns pour s'assurer la considération de tous les autres. Tout se débattait à grand renfort d'éloquence, la propriété d'un mur mitoyen et la guerre du Péloponèse; tout était décidé sur l'heure, sans plus ample informé ni délibéré, non par quelques vieillards austères, entichés de l'amour de la loi et en garde contre leurs émotions, mais par une foule impressionnable, amoureuse des beautés du style et jugeant sans broncher que les raisons qui lui agréaient davantage étaient les meilleures. La rhétorique n'était donc pas comme ailleurs un luxe de la pensée et un plaisir de gourmet; elle équivalait à une politique, et devenait une faculté gouvernementale (2). Sans éloquence le plus heureux stratége n'eût été le lendemain de la victoire qu'un soldat licencié, et, malgré son courage problématique et

Δίωκε, βάλλε, παῖε, πολλῶν οὕνεκα,
μάλιστα δ' εἰδὼς τοὺς θεοὺς ὡς ἠδίκουν.

Ces attaques personnelles des Comiques contre les philosophes continuèrent même après la réforme politique du théâtre : voy. Egger, *Essai sur la critique chez les Grecs*, p. 46-50.

(1) Antiphon fut le premier qui, vers le temps d'Aristophane, composa des discours dont les parties intéressées donnaient lecture aux juges; mais l'usage de recourir à un logographe s'établit, et il n'y eut presque plus d'habile orateur, depuis Lysias jusqu'à Démosthène, qui n'écrivît des plaidoyers pour le public : voy. Egger, *Si les Athéniens ont connu la profession d'avocat;* dans ses *Mémoires de littérature ancienne*, p. 355-388.

(2) Il y eut même un temps où l'État se crut obligé de prendre la dépense à son compte, et paya des Sophistes publics : voy. Böckh, *Staatshaushaltung der Athener*, l. I, ch. 21.

son incapacité notoire, l'orateur Cléon était promu général d'armée : la veille encore, l'art de bien dire avait fait de Périclès le maître et, comme disaient les poëtes, le Jupiter Olympien d'Athènes (1). Aussi se forma-t-il insensiblement une classe de Sophistes (2), qui préparaient aux affaires en enseignant la souplesse d'esprit et le beau langage. Leurs écoles étaient à la lettre des gymnases : ils apprenaient à disserter sur les deux côtés de chaque question (3), à plaider selon les circonstances pour le juste et pour l'injuste (4), à entreprendre tour à tour la dénonciation et le panégyrique. De doctrines fixes, d'opinions arrêtées, ils n'en avaient point (5); ils s'étaient habitués à nier la vérité qu'on leur montrait en face, et à regarder derrière leur tête (6); ils ne s'inquiétaient ni de leur patriotisme de citoyen ni de leur conscience d'honnête homme, mais des intérêts de leur industrie : ils fabriquaient des orateurs à prix fixe (7), et voulaient en fabriquer beaucoup. De nos jours encore des hommes fort distingués, professeurs, il est vrai, dans des Universités allemandes, n'ont vu dans ces jongleries de l'esprit qu'une question de pédagogie, et les ont trouvées très-méritantes (8); mais des juges moins abstraits et plus inté-

(1) Plutarque, *Pericles*, ch. VIII, par. 3; *Vitae*, p. 186.

(2) Les premiers Sophistes, Lamprus, Agathoclès, Pythocléidès, Damon, étaient de véritables philosophes qui communiquaient à leurs élèves les vérités qu'ils avaient acquises; mais leurs successeurs, les contemporains de Socrate, crurent augmenter leurs profits en rendant leurs leçons plus applicables aux difficultés de la vie, et enseignèrent surtout la pratique oratoire et la dialectique spécieuse : voy. Grote, *History of Greece*, t. V, p. 537, et Milhauser, *De Sophistarum graecorum Origine*. Plus tard, Isocrate étendit et éleva son enseignement : il voulait faire des hommes et former de bons citoyens.

(3) Protagoras avait même composé tout exprès des Ἀντιλογικά : voy. Aristote, *De Sophistarum Elenchis*, ch. XXXIV, par. 7.

(4) Ils apprenaient, selon Cicéron, quomodo inferior dicendo fieri superior possit; *Brutus*, par. VIII : voy. Diogène de Laërte, l. IX, ch. 52, et le Scol. *ad Nubes*, v. 113.

(5) Ils niaient même que les choses pussent être connues dans leur vérité réelle, et subordonnaient les lois morales au sentiment du moment.

(6) Ils faisaient même consister le principal mérite de l'orateur à donner au faux le caractère de la vraisemblance : voy. Platon, *Phèdre*, p. 267; *Ménon*, p. 95; *Gorgias*, p. 469.

(7) Ils prenaient même habituellement fort cher : voy. Quintilien, *De Institutione oratoria*, l. III, ch. 1, et le Scol. *ad Nubes*, v. 873. Ce salaire était un des traits les plus caractéristiques des Sophistes : Sic enim, disait Cicéron, appellabantur ii qui, ostentationis aut quaestus causa, philosophabantur; *Academica*, l. II, ch. 23.

(8) Die Vermittelung der Wissenschaft

ressés dans les résultats, les contemporains, regardaient cette incurie du but moral et cette indifférence au fond des choses comme un commencement de dépravation et d'athéisme. Ils croyaient que l'habitude de discuter contre sa pensée et de révoquer ses convictions en doute, introduisait le scepticisme dans les consciences (1), l'insubordination dans les esprits et l'irrésolution dans les caractères, qu'elle détournait des luttes fortifiantes de la palestre, dégoûtait des embarras, souvent si pénibles, de l'action, et en rendait incapable, désapprenait le respect des lois et l'amour de la Patrie. Ce mal s'attaquait de préférence aux plus jeunes et aux plus actifs; il empoisonnait l'avenir dans sa fleur et ne laissait pas même l'espérance de jours meilleurs. Le Peuple eût-il dans un jour de colère chassé tous ces vendeurs d'immoralité politique (2), le désordre ne serait pas sorti avec eux de l'État; il était désormais dans les intelligences qu'ils avaient perverties, et dans les opinions dissolvantes qu'autorisaient leur exemple et leur renommée. C'était dans leur personne qu'il fallait combattre leurs idées : de purs raisonnements eussent été bien peu appréciés de la foule, et leurs doctrines étaient si personnelles et si flottantes qu'on ne pouvait les discréditer définitivement qu'en mettant au grand jour le danger de leur métier et le ridicule de leurs habitudes. En leur qualité d'enfants perdus du parti conservateur, les poëtes comiques entrèrent donc résolûment en campagne; ils les poursuivirent de leurs plaisanteries les plus âcres

mit dem Leben ward übernommen von den Sophisten; Gerlach, *Sokrates und die Sophisten;* dans son *Historische Studien*, p. 53. M. Welcker a même entrepris dans le t. I du *Rheinisches Museum* une défense complète de leur esprit, et n'a pas craint d'intituler son plaidoyer : *Prodikos von Keos, Vorgänger des Sokrates.*

(1) Le développement de la morale personnelle et du sentiment du droit était même, selon Thucydide, la cause première de la corruption de son temps; *Historia*, l. III, ch. 83 et 84.

(2) On frappa inutilement les plus dangereux à plusieurs reprises : voy. Diodore de Sicile, l. XIII, ch. 6; Suidas, s. v. Πρόδικος; Cicéron, *De Natura deorum*, l. I, ch. 23; Jacobs, *Additamenta Animadversionum in Athenaeum*, p. 336, et Hoffmann, *De Lege contra philosophos, imprimis Theophrastum, auctore Sophocle, Amphiclidae filio, Athenis lata.*

et les livrèrent honnis et flagellés à la déconsidération publique (1). Socrate ne pouvait légitimement être confondu avec eux (2). La discussion était pour les Sophistes le fond même de l'enseignement; ils voulaient entraîner les intelligences comme des chevaux de course, et se préoccupaient surtout dans leurs exercices d'apprendre à bien faire le grand écart. Ils n'admettaient que des vérités de circonstance, qu'on pouvait au besoin prendre à rebrousse-poil et nier le lendemain : ils posaient pour l'éloquence, même quand ils n'avaient rien à dire, et n'acceptaient pour juges de leurs opinions que leurs propres sentiments. Socrate, au contraire, avait la foi, et ses croyances, très-réfléchies et très-fermement arrêtées, ne s'accrochaient point dans le vide à un sentiment mobile et souvent intéressé : elles avaient une base que ne sauraient ébranler les caprices ni déplacer les intérêts, une base immuable et éternelle, la conscience de l'Humanité. Mais des ressemblances bien compromettantes devaient frapper la foule et lui donner le change (3). Socrate ne croyait, comme les Sophistes, qu'à sa logique personnelle et ne reconnaissait point de vérités officielles; comme eux, il déclarait sa pensée inviolable et raisonnait publiquement contre les dogmes établis; comme eux enfin, il déclinait l'autorité morale de l'État, défaisait dans son for intérieur le juste et l'injuste officiel et les refaisait à sa manière (4). Plus dangereux en cela que les Sophistes ordinaires, il ne se contentait pas de douter pour son compte, en

(1) Aristophane fait dire à Socrate dans *les Nuées*, v. 296 :

Οὐ μὴ σκώψει μηδὲ ποιήσεις ἅπερ οἱ τρυγοδαίμονες [οὗτοι.

Voy. Schol. *Vespae*, v. 157; *Aves*, v. 299, *Nubes*, v. 96 et 331; Cobet, *Observationes criticae in Platonem comicum*, p. 187, et Heindorf, *ad Platonis Theaetetum*, p. 358.

(2) Voy. le mémoire de Schleiermacher, *Ueber den Werth des Sokrates als Philosophen*, p. 62, 64, et Gerlach, *Sokrates und die Sophisten*, passim.

(3) Plus de cinquante ans après sa mort, Eschine disait encore dans son discours *Contra Timarchum*, p. 74, Σωκράτην μὲν τὸν σοφιστήν : voy. Hermann, *Geschichte und System der Platonischen Philosophie*, p. 320, notes 270-272.

(4) Platon, *Apologia Socratis*, ch. XVIII.

respectant la foi des autres; il affirmait l'impossibilité radicale de la science. Ainsi que les vendeurs de sophistique en gros, il n'attendait pas la pratique dans une école fermée au public, il détaillait son enseignement, se mettait en embuscade dans les rues et raccrochait des auditeurs. Au lieu de leur exposer loyalement ses raisons et ses doutes, il les embarrassait de questions captieuses et d'affirmations ironiques, les poussait de subtilités en subtilités, les acculait, comme aurait pu le faire Méphistophélès, dans quelque contradiction bien palpable et leur brouillait l'intelligence (1). Cette manie d'enseignement forcé eût sans doute à la longue irrité un peuple d'une vanité si ombrageuse, et la conduite de Socrate était trop imprudente pour ne pas soulever partout de violentes colères. Non-seulement il blessait incessamment par ses discours tous les croyants à la religion de la Patrie (2); mais, quoique né à Athènes et d'une vieille souche athénienne (3), il affectait une indifférence complète pour les affaires publiques et le mépris de ses devoirs de citoyen (4). Puis on riait de le voir enseigner le beau avec une barbe hérissée, des gestes disgracieux, sans tunique et sans chaussures (5). On ne pardonnait pas à un professeur si acharné

(1) Plutarque, *Quaestiones platonicae*, quest. I, ch. I, par. 6 (*Opera moralia*, p. 1223, éd. Didot); Platon, *Apologia*, ch. x et xxi; *Opera*, t. I, p. 19 et 26, éd. Didot: voy. Rost, *Socratis* Ἀπομνημονεύματα *pueris non temere commendanda*.

(2) Plutarque reconnaît qu'il parlait beaucoup trop librement; *Nicias*, ch. xxiii, par. 4; *Vitae*, p. 643, éd. Didot. Aristophane n'en mettait pas moins une véritable perfidie dans ses attaques : non-seulement il l'appelle *le Mélien* (v. 830 : voy. aussi ci-après, p. 400, n. 5, son assimilation à Prodicus, le condamné pour athéisme), et l'hostilité de Diagoras, de Mélos, contre la religion était bien connue; mais il lui prête des idées sur le Tourbillon (v. 375 et 380), qu'à en croire Platon (*Phédon*, t. I, p. 280, trad. Cousin), il aurait trouvées ridicules. On a besoin de se rappeler que le Socrate des *Nuées* ne voulait pas être celui de l'histoire, et que les idées qu'Aristophane lui a prêtées étaient fort répandues parmi les libres penseurs du temps. C'était entre autres celles d'Empédocle et d'Épicure : voy. Lucrèce, *De rerum Natura*, l. iv, v. 96-98.

(3) Les Sophistes les plus célèbres étaient étrangers, et ne devaient personnellement rien à Athènes : Protagoras était né à Abdère; Gorgias, à Léontini; Polus, à Agrigente; Hippias, à Élis; Prodicus, à Céos; Thrasimaque, à Chalcédon, et Dionysidore, à Chio.

(4) Platon, *Apologia*, par. xix, p. 25 : il lui a même fait dire dans le *Gorgias* : οὐκ εἰμὶ τῶν πολιτικῶν.

(5) Ἀνυπόδητός τε καὶ ἀχίτων διατελεῖς· Xénophon, *Memorabilia*, l. I, ch. vi, par. 2; *Opera*, p. 541, éd. Didot.

de bel esprit la familiarité de son langage et ses comparaisons triviales (1). Ce prétendu instituteur du genre humain, qui ne pouvait morigéner sa femme (2), semblait fort comique aux plus hypocondres. Son front bas et protubérant, son nez écrasé, ses larges narines et son menton massif donnaient à son visage l'air d'une caricature (3). Il parlait naïvement ou très-impudemment d'un génie familier, fort empressé à le servir, et l'on racontait sur son compte de plaisantes et très-méchantes histoires (4). Enfin, malgré d'excellentes intentions et une moralité relativement très-élevée, il méritait vraiment les préférences de la satire (5) : les ridicules de sa personne rendaient encore ses doctrines plus ridicules, et Aristophane fit preuve de sa pénétration habituelle en le choisissant pour principal personnage de ses *Nuées* (6). Strepsiade, un paysan ruiné et grossier, voudrait bien s'approvisionner aux *pensoirs* en répu-

(1) Platon, *Apologia*, ch. I; *Opera*, t. I, p. 14, éd. Didot.

(2) Xénophon, *Symposion*, ch. II, par. 10; *Opera*, p. 659, éd. Didot.

(3) Il ressemblait, selon Xénophon, à un vieux Satyre; *Symposion*, ch. IV, par. 19; *Opera*, p. 665, éd. Didot.

(4) Voy. entre autres Plutarque, *De Genio Socratis*, ch. X; *Opera moralia*, p. 701, éd. Didot.

(5) Les Nuées lui disent, v. 360-363 : De tous ceux qui s'occupent des choses célestes, tu es avec Prodicus celui que nous accueillons le plus volontiers : lui, pour sa science et sa pénétration; toi, pour ta démarche arrogante, tes yeux errants, ton courage à marcher pieds nus, et l'air de gravité qu'avec notre protection tu te composes: voy. Diogène de Laërte, l. II, ch. 5, 19 et 45. Platon lui-même convient qu'il avait des affectations qui ressemblaient à du charlatanisme; *Laches*, p. 246 D, E, F, et p. 250 A, B. Aussi fut-il personnellement et nominativement attaqué par les meilleurs Comiques de son temps : Eupolis, Amipsias, et probablement Cratinus. Voy. Ranke, *Commentariorum de Aristophanis vita*, P. CDXLIV.

(6) On a prétendu sans raison suffisante que Socrate ne figurait pas dans la première édition des *Nuées* (voy. Fritzsche, *De Socrate veterum Comicorum*; dans son *Quaestiones Aristophaneae*, p. 99-297) : nous ne parlons pas de l'anecdote rapportée par Élien et par Plutarque, qui le fait assister à la première représentation et montrer aux spectateurs l'original en regard du portrait, parce qu'elle ne nous semble avoir aucun caractère de vraisemblance, et quoique probablement retouchée à plusieurs reprises (voy. v. 549 et v. 590-594), la seconde édition ne paraît pas avoir été représentée (voy. Scol., *ad v.* 552; Hermann, *Nubes*, préf., p. 22 et suivantes, et Beer, *Ueber die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes*, p. 125 et suivantes; cependant l'opinion contraire a été soutenue par Fritzsche, *Quaestiones Aristophaneae*, p. 111 et suiv., et Süvern, *Ueber Aristophanes Wolken*, p. 85); mais elle était fort connue, et il est difficile de ne pas croire que Platon y ait fait allusion dans son *Apologia Socratis*, ch. II et III, p. 14 et 15, éd. Didot. Tout ce que l'on peut dire, c'est que nous ne connaissons bien que le Socrate du *Phédon*, un Socrate posthume, arrangé par ses admirateurs au point de vue de la postérité. Quoi qu'en aient pensé des autorités imposantes, Böttiger, Reisig et Ranke, malgré la liaison de Socrate avec Euripide (on croyait même qu'il n'était pas étranger à ses tragédies : voy. Diogène de Laërte, l. II,

tation dans la ville, de ces raisonnements qui se moquent de la justice et gagnent les mauvaises causes plus sûrement que les bonnes. Au bruit qu'il fait à la porte, un des disciples accourt, l'injure à la bouche, et lui enjoint de ne point faire avorter les méditations de Socrate. C'est un homme utile, dont l'esprit, toujours en travail, n'enfante que de grandes et fécondes idées. La veille encore, il a mesuré le rapport exact du saut d'un homme à celui d'une puce, et après un examen consciencieux, il a reconnu, par la forme des *choses*, que le bourdonnement des cousins sortait, non de leur bouche, comme on l'avait pensé jusqu'alors, mais de leur derrière. Socrate enfin paraît; il s'est élevé au-dessus des choses de la terre à l'aide d'une poulie, et révèle à Strepsiade, du haut de son panier, tout le fin de sa doctrine. Il n'y a pas d'autres dieux que les Nuées : ce sont elles qui versent la pluie dans les champs de l'Attique, qui remplissent de brouillards la tête des Sophistes, et qui font le tonnerre avec de l'air comprimé, en roulant les unes sur les autres. Puis il passe à la discussion du rhythme et à la distinction des genres; mais en fait de mesure le bonhomme ne connaît que celle de la farine, et n'a nul besoin de la grammaire pour distinguer les mâles des femelles. Fatigué d'une intelligence si peu ouverte à ses subtilités, Socrate congédie le campagnard et procède à l'endoctrinement de son fils. Dans la pensée du poëte, Phidippide représentait la jeunesse opulente d'Athènes : il aime follement l'élégance, adore les chevaux,

ch. 18, et Hermann, *Nubes*, préface, p. 19, Aristophane n'avait sans doute aucune animosité personnelle contre lui. Comme l'a dit Mitchel dans la préface de sa traduction, p. CLX : The fair inference seems to be, that the *Clouds* were not written for the purpose of exposing Socrates, but that Socrates was selected for the purpose of giving more effect to the *Clouds* as an ingenious satyre against the Sophist and the pernicious system of public education at Athens. Au reste, Aristophane n'était pas un photographe travaillant d'après la nature; il composait des satires dans un but politique et s'inquiétait fort peu de la vérité matérielle des détails : il voulait seulement, même en répétant des rumeurs très-suspectes, faire mieux ressortir la pensée qui avait déterminé le choix de ses personnages. Son Socrate n'est pas plus rigoureusement vrai que ne l'étaient son Cléon, son Bacchus et son Nicias.

méprise volontiers la sagesse des vieillards et la religion des ancêtres (1). Prodicus, un des plus odieux Sophistes, que son impiété avait fait chasser d'Athènes, parcourait la Grèce en récitant, de ville en ville, un dialogue entre la Vertu et Hercule, et certainement il n'y établissait pas la suprématie de la vertu sur la force physique. C'est également par une discussion entre le Juste et l'Injuste, où se trouvaient sans doute de nombreuses allusions au dialogue de Prodicus, que Socrate décide Phidippide à abjurer toute idée de justice. Alors revient Strepsiade poursuivi par ses créanciers : mais, tout borné qu'on soit, on n'entre pas impunément dans ces écoles de dépravation; il dit à l'un qu'attendu son athéisme il est prêt à jurer par tous les dieux qu'il ne doit rien, et embarrasse l'autre par des questions *socratiques,* tout à fait étrangères à sa réclamation : il lui demande si la mer est plus grosse le soir que le matin, si c'est toujours la même eau qui tombe du ciel, et conclut de ses réponses qu'il ne veut pas le payer. Malheureusement pour lui les Sophistes n'apprenaient pas seulement aux pères le moyen de se moquer de leurs créanciers ; il reparaît encore, fuyant devant son fils qui le bat et lui prouve par de bons arguments, qu'il a toute raison de le battre. Le vieillard comprend alors tous les dangers d'un pareil enseignement : rien ne lui semble si infâme que des raisons qui l'ont fait rouer de coups, et il met le feu à la maison de Socrate en regrettant de ne pouvoir détruire en même temps ses doctrines (2).

La Tragédie n'avait point rompu irrévérencieusement avec ses traditions : quand, se dégageant de plus en plus de la pensée liturgique qui avait été sa cause première, son essence et sa

(1) Süvern y avait vu un portrait d'Alcibiade; *Ueber Aristophanes Wolken*, p. 33 : il ne s'est pas souvenu qu'on l'avait surnommé *le Prince de la jeunesse*, et prenait une personnification poétique pour un portrait d'après nature.

(2) Voy. pour plus de détails une dissertation spéciale sur *Aristophane et Socrate*, publiée dans nos *Mélanges archéologiques*, p. 149-196.

fin, elle appartint tout entière à la Poésie, elle conserva sa forme primitive et son ancien esprit, son Chœur lyrique et son caractère religieux. C'était encore pour Eschyle une grave légende où, en manifestant l'impuissance des héros les plus renommés à lutter contre le Sort, elle faisait comprendre aux spectateurs la misère de l'homme et leur apprenait par la terreur à plier le genou devant les dieux. Sophocle se préoccupa davantage du sentiment poétique : il voulait surtout représenter la dignité de la nature humaine, et lors même qu'elle en est écrasée, montrer sa supériorité morale sur la destinée. La religion qu'il prêchait n'avait plus la même austérité ni les mêmes épouvantements : c'était la religion du beau, celle qui développe et qui charme; mais il soulevait le voile de l'autre vie, et réparait par sa justice suprême les souffrances imméritées de celle-ci; il enseignait par des exemples augustes à mépriser les plaisirs éphémères, et pour élever son public comptait en poëte sur la Poésie, sur l'amour des âmes bien nées pour le beau et sur la puissance électrique des grands sentiments. Cette contemplation spéculative de l'intelligence parut à Euripide trop inerte et trop incertaine; il mit son théâtre de plain-pied avec la rue (1), et ne s'adressa plus à la pensée, mais à l'émotion, à une pitié sentimentale qui poussait à la peau (2). Il craignait même de ne pas toucher suffisamment par des douleurs morales vaillamment supportées, et représentait de préférence des passions égoïstes et mauvaises qui portaient le trouble dans les familles et le désordre dans l'histoire, ou des souffrances physiques qui s'étalaient aux yeux et prenaient brutalement sur les nerfs. Il renonçait pour ses plus hauts personnages à la dignité extérieure de la poésie et du rang, se plaisait à draper

(1) Voy. sur cet abaissement de la Tragédie, *Ranae*, v. 949 et 1397-1400.

(2) Aristophane lui fait dire dans *les Grenouilles*, v. 959 :

Οἰκεῖα πράγματ' εἰσάγων, οἷς χρώμεθ', οἷς ξύνεσμεν

les rois dans des haillons, à crever les yeux de ses Héros ou à leur casser quelque membre (1). Le Chœur ne fut plus une personnification des spectateurs, passée de la salle sur le théâtre; il devint un personnage à plusieurs têtes qui circulait réellement dans le drame et avait une manière à lui de comprendre les choses, mais au fond il ne parlait que pour le compte de l'auteur : c'était de la rhétorique incrustée çà et là dans la pièce. La poésie elle-même fut découronnée, et n'aspira plus à l'élévation lyrique ni à la majesté de la sculpture; elle gémissait, raisonnait, déclamait, visait à l'éloquence comme au dernier terme de la pensée (2). Au lieu de se résigner religieusement à leur sort, les grandes victimes de l'histoire argumentaient contre la volonté des dieux et leur reprochaient d'abuser odieusement de leur pouvoir : quelquefois même le blasphème ne leur suffisait pas, elles les niaient comme une superstition de bonnes femmes, et invoquaient des puissances plus rationnelles (3) et plus visibles (4). La source des inspirations profondes, la foi, manquait à cette tragédie d'après nature (5); elle ne croyait qu'aux *libertés de l'Art :* les traditions les plus historiques et les plus saintes, celles qui se rattachaient à la religion de la Patrie et

(1) Télèphe, Philoctète et Bellérophon, trois de ses Protagonistes, boitaient : aussi Aristophane l'appelle-t-il Χωλοποιὸν, Faiseur de boiteux; *Ranae*, v. 846. Voy. *Ibidem*, v. 1063; *Pax*, v. 147, et *Acharnenses*, v. 411-441. Dicéopolis lui emprunte dans cette dernière pièce des guenilles trouées, un bâton de mendiant, une lanterne à moitié brûlée, un petit gobelet ébréché, une vieille marmite dont les fentes soient bouchées avec une éponge, et le poëte dépouillé s'écrie, v. 464 :

Ἄνθρωπ', ἀφαιρήσει με τὴν τραγῳδίαν.

Aussi Eschyle l'appelait-il, dans *les Grenouilles*, v. 842 : Faiseur de mendiants et Ravaudeur de loques.

(2) Nous ne jugeons pas ici Euripide, nous expliquons l'animosité d'Aristophane; mais quand la politique fut sortie de la question littéraire, Aristote le blâmait encore d'avoir montré les hommes tels qu'ils sont (Εὐριπίδης δὲ οἷοι εἰσί; *Poetica*, ch. xxv, par. 6), et Longin, ch. xv, par. 2, lui reprochait d'avoir introduit dans la Tragédie l'amour et la folie. Les Anciens savaient que la Poésie n'est pas une chambre obscure qui reproduit platement des objets réels; elle doit peindre avec vérité des choses qui n'existent pas.

(3) Il invoquait l'air, l'agilité de la langue, le bon sens pratique; *Thesmophoriazusae*, v. 14; *Ranae*, v. 892-900.

(4) Une femme dit même dans *les Femmes à la Fête de Cérès*, v. 450 :

Νῦν δ' οὗτος ἐν ταῖσιν τραγῳδίαις ποιῶν,
τοὺς ἄνδρας ἀναπέπεικεν οὐκ εἶναι θεούς.

(5) Οὐκέτ' ἀνθρώπους κακοὺς
λέγειν δίκαιον, εἰ τὰ τῶν θεῶν κακὰ
μιμούμεθ', ἀλλὰ τοὺς διδάσκοντας τάδε·
Ion, v. 449.

faisaient corps avec elle, étaient altérées sans vergogne en vue d'un effet de théâtre (1). Le malheur n'était plus un mystère dont le Ciel se réservait le secret, et la vie future, le dernier mot: c'était un châtiment, la conséquence logique d'une faute, et les inculpés plaidaient *non coupables*, même quand ils étaient condamnés par la conscience publique. Ils s'autorisaient de l'exemple de héros dont on avait enseigné le respect au peuple, glorifiaient la passion dans tous ses excès, confondaient audacieusement les limites du bien et du mal (2), initiaient les esprits honnêtes aux faux-fuyants avec soi-même, leur apprenaient à transiger avec le devoir, à capituler avec le crime, et accusaient le Destin, la loi suprême des dieux et des hommes, d'aveuglement ou d'injustice. La Patrie lui semblait un accident et un préjugé, qu'il n'acceptait que sous bénéfice d'inventaire (3) : en cas de conflit il se tenait pour plus obligé envers l'Humanité (4), et déniait à la volonté passagère d'une foule ignorante et passionnée, à la Loi, le droit de diriger la conscience et le pouvoir de réglementer la vie (5).

(1) Eschyle lui disait dans *les Grenouilles*, v. 1062 :

Ἁμοῦ χρηστῶς καταδείξαντος διελυμήνω σύ,

et le peuple applaudissait. Ainsi, par exemple, il avait si capricieusement altéré les traditions relatives à Hélène, qu'un de ses admirateurs a supposé que la tragédie dont elle est le centre n'était pas une œuvre sérieuse, mais un drame satyrique; Firnhaber; dans Zimmermann, *Zeitschrift für Alterthum*, 1839, t. I, cah. 2. Voy. E. Curtius, *Griechische Geschichte*, t. II, p. 316, 512 et suivantes.

(2) Aristophane le lui reprochait par la bouche d'Eschyle : στωμυλίαν ἐδίδαξας · *Ranae*, v. 1069. Quelquefois même le cynisme de ses personnages dépassait toutes les bornes et révoltait le public : voy. Sénèque, *Epistolae*, let. cxv.

(3) Il est souvent difficile d'apprécier la signification réelle d'un fragment, et presque toujours impossible d'attribuer à un auteur dramatique les sentiments qu'il a donnés à ses personnages. Ce jugement sur l'influence politique d'Euripide s'appuie donc surtout sur les tendances morales et les habitudes de sa pensée. Nous indiquerons cependant quelques vers où la forme doctrinale de l'expression semble donner un sens précis et général à la pensée.

Δεινὴ πόλις νοσοῦσ' ἀνευρίσκειν κακά ·
Incerta Fabula, fr. (xxxii) 867, éd. de Wagner.

Il a même dit, *Phaethon*, fr. (iv) 765 :

Ὡς πανταχοῦ γε πατρὶς ἡ βόσκουσα γῆ.

Voy. aussi *Incerta Fabula*, fr. (xxx) 865.

(4) A la première citation de la note précédente et à la seconde de la note suivante, nous ajouterons, *Supplices*, v. 506 :

Φιλεῖν μὲν οὖν χρὴ τοὺς σοφοὺς πρῶτον τέκνα,
ἔπειτα τοκέας, πατρίδα τε·

Voy. aussi *Hercules furens*, v. 574.

(5) Τρόπος ἐστὶ χρηστὸς ἀσφαλέστερος νόμου.
Τὸν μὲν γὰρ οὐδεὶς ἂν διαστρέψαι ποτὲ

Dans ses hardiesses de libre penseur il avait devancé de plusieurs siècles ses contemporains, et réprouvait dédaigneusement les vieilles coutumes sanctionnées par la sagesse des ancêtres, qui servaient de base à la civilisation d'Athènes. Il voulait qu'on consultât pour se marier, non les prétendus intérêts de la Société ou la convenance de sa famille, mais ses convenances personnelles et ses propres sentiments (1). Les enfants n'étaient pas dans sa pensée de petits citoyens dont la propriété appartenait officiellement à l'État; il les croyait vraiment fils de leur pere et lui reconnaissait le droit de les élever à sa guise, selon sa condition et son amour paternel (2). Il ne voyait pas dans la femme une créature inférieure, née pour tenir la maison de son mari comme une femme de charge, et couver des poussins comme un animal de basse-cour (3). Enfin, il n'admettait pas que le malheur eût dépouillé l'esclave de sa dignité d'homme, et l'eût livré pieds et poings liés aux caprices et au fouet impitoyable d'un maître (4). Malgré toute son honnêteté de philosophe, c'était, en un mot, un poëte très-romantique et

ῥήτωρ δύναιτο, τὸν δ' ἄνω τε καὶ κάτω
λόγοις ταράσσων πολλάκις λυμαίνεται·
Pirithous, fr. (VIII), 598.

Οὐκ οἶδ' ὅτῳ χρὴ κανόνι τὰς βροτῶν τύχας
ὀρθῶς ἀθρήσαντ' εἰδέναι τὸ δραστέον·
Eurystheus, fr. (VII) 379.

(1) Non-seulement il veut que l'amour n'attende pas le mariage (οὐκ αὐθαίρετοι βροτοῖς ἔρωτες· *Dictys*, fr. (IX) 340); mais il dit, *Fabula incerta*, fr. (CLV) 984 :

Παίδευμα δ' Ἔρως σοφίας ἀρετῆς
πλεῖστον ὑπάρχει,

et condamne en termes aussi positifs que pourrait le faire un Anglais les mariages de convenance :

Ὅσοι γαμοῦσι δ' ἢ γένει κρείσσους γάμους,
ἢ πολλὰ χρήματ', οὐκ ἐπίστανται γαμεῖν·
Melanippa vincta, fr. (XXXI) 513.

(2) Il disait, *Fabula incerta*, fr. (LI) 884 :

Τὸ θρέψαι δ' ἐν βροτοῖσι πολλάκις
πλείω πορίζει φίλτρα τοῦ φῦσαι τέκνα,

et voulait qu'on songeât plutôt à développer l'intelligence des enfants qu'à suivre l'usage grec, à fortifier leur corps pour en faire de bons soldats :

Σοφὸν γὰρ ἓν βούλευμα τὰς πολλὰς χέρας
νικᾷ· σὺν ὄχλῳ δ' ἀμαθία πλεῖστον κακόν·
Antiopa, fr. (XXX) 205.

Ἦ βραχύ τοι σθένος ἀνέρος·
Aeolus, fr. (XIII) 27.

(3) Voulant peindre l'épouse idéale, il fait dire à Andromaque :

Τὸν δὲ νοῦν διδάσκαλον
οἴκοθεν ἔχουσα χρηστὸν ἐξήρκουν ἐμοί·
Troades, v. 647.

(4) Ἓν γάρ τι τοῖς δούλοισιν αἰσχύνην φέρει,
τοὔνομα· τὰ δ' ἄλλα πάντα τῶν ἐλευθέρων
οὐδεὶς κακίων δοῦλος, ὅστις ἐσθλὸς ᾖ·
Ion, v. 854.

Voy. aussi *Melanippa vincta*, fr. (XXIV) 506, et *Phryxus*, fr. (XIII) 823.

très-échevelé, qui faisait de la religion une ficelle dramatique; du Beau, une question de plaisir; de l'État, un pouvoir plus fort que légitime, à qui l'on pouvait marchander son obéissance. Il n'ouvrait pas seulement à l'Art tragique des voies nouvelles, il en modifiait profondément la nature, et l'Art n'était pas en ce temps-là une vaine curiosité qu'on allait voir, le curedent à la bouche, pendant les somnolences d'une digestion laborieuse. Il avait une place légale dans la Société, un rôle essentiel dans l'éducation publique : il devait, par la manifestation du Beau, élever l'intelligence au-dessus des imperfections du monde ; par le spectacle de malheurs magnifiquement supportés, fortifier l'âme contre les épreuves de la vie, et les innovations d'Euripide mettaient à la place de ces salutaires émotions de sourdes colères contre l'ordre des événements, et des attendrissements nerveux qui ne remuaient que les entrailles. Aristophane les attaqua donc certainement par conviction d'artiste et réprobation sincère de critique, peut-être aussi parce qu'elles lui fournissaient d'excellentes plaisanteries; mais sans leur portée politique, le peuple ne se fût pas associé à l'animosité qu'il y mit, et aurait désapprouvé son insistance (1). Pour rendre à la fois plus touchantes et plus terribles les souffrances de l'amour, Euripide choisissait de préférence des hommes, parce qu'en s'appesantissant sur eux, la passion semblait plus irrésistible : il lui fallait donc poser en regard des femmes qui justifiassent leurs malheurs, des femmes faibles et violentes, mobiles et opiniâtres, passionnées et sans pitié. C'était une des données les plus banales de sa tragédie : la Femme odieuse y était presque aussi essentielle que le Messager et la machine du dénoûment. Aristophane suppose qu'irritées de ces attaques dont elles ne

(1) On était si persuadé que les tragédies d'Euripide avaient des intentions politiques que les poëtes eux-mêmes ne croyaient pas que Socrate y fût étranger : voy. deux fragments de Téléclide, dans le *Poetarum graecorum Fragmenta*, p. 126, éd. Didot, et p. 400, n 6.

comprenaient pas la convenance littéraire, les Athéniennes veulent profiter des fêtes de Cérès pour concerter secrètement leur vengeance et en assurer l'exécution. Le secret d'une conspiration est rarement gardé, même lorsque ce sont des femmes qui conspirent : Euripide en est instruit, et voudrait charger de sa défense Agathon, un poëte dramatique comme lui et de nature assez efféminée pour que personne ne s'avise de chercher un homme sous son manteau. Mais la présence d'un homme aux Mystères de la Bonne déesse était une profanation que la loi punissait de mort, et Agathon, fidèle à la lâcheté de son caractère, refuse de courir les chances d'un service si hasardeux. Touché, enfin, du danger que court Euripide, Mnésilochus, son beau-père, s'affuble d'une robe couleur de safran, se fait la barbe et pénètre dans le camp ennemi. En sa qualité de poëte tragique de la nouvelle École, il devait aussi très-mal parler du beau sexe, et au lieu d'expliquer les exigences de l'Art dramatique et de demander grâce pour ses licences, il prend l'offensive : il soutient que, loin d'avoir démérité des femmes, Euripide avait des droits à leur reconnaissance pour avoir si charitablement adouci les choses, et il les rétablit dans leur vérité la plus crue. La violence de ses incriminations soulève l'indignation de l'assemblée : c'est à qui se jettera sur lui, à qui déchirera ses vêtements, et le malheureux ne peut plus nier que, d'après le texte de la loi, il ait mérité la mort. Cette catastrophe bourgeoise, provoquée par Euripide, était déjà une allusion bouffonne à l'abaissement du tragique si fréquent dans son théâtre ; mais Aristophane ne s'en est pas tenu à une critique si générale. Il avait le goût de la parodie ; il aimait à transposer la pensée, à donner un sens comique à des phrases qui avaient voulu exprimer des sentiments pathétiques ou des idées élevées, et avec son tour d'esprit oratoire, ses préoccupations sentimentales et ses formes sentencieuses,

Euripide facilitait singulièrement ces changements burlesques : il suffisait souvent de changer ses personnages de situation et de milieu; leur langage se trouvait aussitôt ridicule. Ces moqueries, dont sans doute beaucoup nous échappent, abondent; puis Aristophane emploie successivement tous les moyens usités pour sauver les héros tragiques en péril de mort (1), mais, malgré la garantie d'Euripide, ces moyens sont de véritables niaiseries dans la vie réelle et tournent à la confusion de Mnésilochus. Effrayé enfin du danger où son beau-père s'est jeté par amitié pour lui, l'Euripide de la comédie fait le sacrifice d'un de ses meilleurs ressorts dramatiques : il s'engage à ne plus jamais reprocher aux femmes leur amour du vin et de l'adultère, et de leur côté elles promettent d'oublier leurs injures. Il ne reste plus qu'à délivrer le prisonnier, et un de ces hasards inattendus, si fréquents dans les pièces d'Euripide, lui vient en aide. L'archer commis à sa garde se sent tout à coup brûler d'amour pour une courtisane du plus bas étage, et court après elle sans souci de sa consigne. Mnésilochus prend la fuite à son tour, et la pièce finit faute d'acteurs qui la continuent (2).

Quoiqu'il fût encore plus exclusivement littéraire et se dispensât même d'une intrigue qui lui servît de prétexte, le sujet des *Grenouilles* intéressait davantage le public, et le comique lui en était beaucoup plus accessible (3). Une lutte im-

(1) Il parodie successivement trois tragédies d'Euripide, *Palamède*, *Hélène* et *Andromède*.

(2) *Les Femmes à la fête de Cérès* furent jouées sans succès, probablement dans la seconde année de la XCII^e^ Olympiade, 410 avant l'ère chrétienne : voy. Enger, *Rheinisches Museum*, nouv. série, IVe année (1846), p. 49-62. Aristophane fit une autre pièce, probablement fort différente (voy. Bergk, *Aristophanis Fragmenta*, p. 487-490), à laquelle il semble avoir donné le même titre (selon Démétrius, de Trézène, elle se serait appelée Θεσμοφοριασάσαι). On a supposé un peu légèrement que celle qui nous est parvenue est la première : les grammairiens ont cité plusieurs fragments de la première (si toutefois ils en connaissaient deux) et de la seconde (Photius, Suidas, Harpocration, Héphaistion et le Scoliaste de Platon publié par Bekker), qui ne se trouvent pas dans la nôtre : voy. les deux dissertations de Fritzsche, *De Thesmophoriazusis posterioribus* et *De Fabulis ab Aristophane retractatis*.

(3) *Les Grenouilles* furent représentées la troisième année de la XCIII^e^ Olympiade,

possible entre deux poëtes représentant, chacun, une forme différente de leur Art, n'avait rien alors qui déroutât les spectateurs (1), et Aristophane ne voulait plus les associer à des critiques qui allaient au fond des choses et, malgré les bouffonneries dont elles étaient mêlées, restaient pour la foule d'une esthétique transcendante. Il y parodiait des expressions, soulignait des exagérations, changeait le sens de vers connus sans y ajouter ni en retrancher une syllabe, et pour s'amuser beaucoup de ces jeux d'esprit, il suffisait de réunir à quelque délicatesse de goût le sentiment si athénien du ridicule (2). Ce n'était plus tout à fait la Comédie ancienne, la comédie acariâtre et brutale, très-disposée à oublier son but pour les badauderies et les insolences de la route. Si elle lance encore en passant des sarcasmes aux pestes publiques qu'elle rencontre sur son chemin, elle ne s'en détourne pas tout exprès, et ce ne sont plus des personnes réelles qu'elle expose sur le théâtre, mais des idées qu'elle a personnifiées pour la circonstance. La mort d'Euripide avait été ressentie à Athènes comme un malheur national; il semblait que l'Art tragique fût mort et enterré avec lui. Le Peuple travesti en Bacchus, patron de la tragédie (3), mais très-reconnaissable à ses hésitations, à ses tergiversations, à ses défaillances de cœur, à son amour de ses aises et de ses plai-

405 avant l'ère chrétienne. On connaît par le témoignage des grammairiens deux autres comédies sous le même titre : l'une, antérieure, par Magnès, et l'autre, dont la date est incertaine, par Callias.

(1) Il y avait aussi dans *les Muses* de Phrynichus une lutte poétique entre Sophocle et Euripide, et, ce qui est plus significatif encore, elles furent jouées la même année que *les Grenouilles*, et remportèrent le second prix. Dans une comédie de Phérécrate (Κραπάταλοι ou Κραπαταλλοί) la scène se passait également dans les Enfers, et probablement elle s'y passait aussi dans une autre comédie à sujet littéraire d'Aristophane, le *Gerytades;* car on lit dans un fragment cité par Athénée, l. XII, p. 551 A :

Καὶ τίς νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας
ἔτλη κατελθεῖν ;

(2) Le Chœur disait aux deux poëtes : Ne craignez pas que par ignorance les spectateurs ne comprennent pas ce que vous allez dire; v. 1109-1112.

(3) Dans le v. 1025, où Eschyle parle à Bacchus, c'est évidemment aux Athéniens qu'il s'adresse :

Ἀλλ' ὑμῖν αὖτ' ἐξῆν ἀσκεῖν, ἀλλ' οὐκ ἐπὶ τοῦτ' [ἐτράπεσθε.

Voy. aussi Bergk, *Commentationum* L. I, p. 152. On a cru que le v. 807 ne se conciliait pas avec cette idée, mais il la confirme plutôt qu'il ne la combat; il signifie seulement que de son vivant Eschyle s'entendait assez mal avec les Athéniens et ne les pren-

sirs, voudrait le retirer des Enfers. Il est accompagné d'un des fonctionnaires de l'État, naturellement un esclave, et à ce titre tondu, bavard, agressif, indiscipliné, et monté comme Silène sur un âne. Force lui est de subir tous les mauvais traitements qu'un maître impérieux et dur infligeait aux gens de sa condition; il est injurié sans motif, abusé par des promesses sans résultat, chargé de plus de paquets qu'il n'en peut porter, et le malheureux suit péniblement, tout préoccupé de sa peine, et répétant comiquement quand son maître a parlé : Et de moi, pas un mot (1)! Ce Bacchus-là ne devait pas être très-avisé : les tragédies lui ont cependant appris qu'Hercule était jadis descendu aux Enfers; pour lui ressembler il prend une massue, étend une peau de lion sur sa robe jaune et, tout incapable d'un avis sensé que fût ce demi-dieu obtus, va consulter son expérience. Hercule lui conseille de se jeter tête baissée du haut d'un rocher ou de se pendre à un arbre solide : ces moyens expéditifs lui agréent peu; il préfère s'acheminer plus lentement, et de son pied, mais le poëte vient à son secours, et il se trouve tout à coup sur les bords du Styx. Charon le passe complaisamment dans sa barque, et il y donne un nouveau témoignage de son impuissance : quoiqu'il tienne une rame et n'ait qu'à en frapper l'eau, il ne fait point cesser les cris importuns des grenouilles (2). Il croyait inspirer par son déguisement des terreurs qui éloigneraient de lui tout danger; il ne songeait pas que la gloutonnerie et les violences d'Hercule avaient laissé aussi d'amers ressentiments et pouvaient compromettre ses épaules.

drait pas individuellement pour arbitres; mais, quoique leur représentant, Bacchus ne doit pas lui inspirer les mêmes répugnances :

'Επίσταψαν, ὅτιὴ τῆς τέχνης ἔμπειρος ἦν·
Ibidem, v. 811.

(1) Περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος·
v. 87, 107 et 115.

Éaque, le magistrat des Enfers, est aussi assimilé à un esclave, v. 746 et suivants; quant à Silène, il était habituellement représenté chauve : voy. Welcker, *Zeitschrift für alte Kunst*, t. I, p. 391, et Müller, *Archäologie der Kunst* p. 604 et 609, 3e édition.

(2) Aristophane désigne par là les sycophantes, qui coassaient si désagréablement pour les bons citoyens dans les bas-fonds de la République.

Après bien de frayeurs, il sauve enfin sa divinité des derniers outrages, pénètre jusqu'à Pluton et obtient l'autorisation de ramener sur la terre celui des poëtes tragiques qu'il en jugera le plus digne. Ici commence le vrai sujet de la pièce, la comparaison de l'ancienne et de la nouvelle tragédie. L'une, représentée par Eschyle, est austère, monumentale, splendide, profondément religieuse et d'un patriotisme ardent, mais rude, roide (1), abrupte, rocailleuse et massive (2). L'autre, celle d'Euripide, est coulante, diserte, variée, touchante, mais subtile et déclamatoire, fragile, élégiaque, souvent immorale et quelquefois athée. Selon l'usage du Peuple athénien, Bacchus hésite, flotte, change d'opinion, en change encore et pose enfin la question importante : Quelle est celle de ces tragédies qui donnerait les meilleurs conseils à la République (3)? Avec son style d'oracle Eschyle l'emporte aisément, et pour consolider son triomphe offre de prouver, la balance à la main, que deux de ses vers ont plus de poids que les œuvres complètes d'Euripide, y ajoutât-on le poëte en personne, sa femme qui passait à la vérité pour fort légère, et un esclave que la rumeur publique faisait complice de ses légèretés. Cet arrogant défi semble à Bacchus une raison évidente : il se prononce définitivement pour Eschyle, et les vrais Athéniens sanctionnent sa décision en couronnant la pièce (4).

Quoique Aristophane en ait fait le sujet principal de plu-

(1) Euripide lui reproche de rechercher les grands mots escarpés, ἱππόκρημνα; v. 929.

(2) Aussi Eschyle redoute-t-il, v. 808, τοιχωρύχους, les effondreurs de murailles.

(3) V. 1420 et suivants. Bacchus interroge les deux poëtes sur la meilleure manière de se conduire avec Alcibiade et sur le système politique le plus avantageux à l'État.

(4) Par une exception bien rare, ils en demandèrent même une seconde représentation, et quoique aucun grammairien n'en ait parlé, nous croirions volontiers qu'Aristophane avait retouché le manuscrit. Car les vers 1469-70, où Euripide reproche à Bacchus de violer un serment solennel en lui préférant Eschyle, ne sont point justifiés par la version actuelle; plusieurs passages (v. 15, v. 1450 et suiv.) ne permettent pas de douter qu'elle n'ait été interpolée, et deux éditions différentes mêlées par l'inintelligence d'un scribe, peuvent seules expliquer des interpolations si malavisées.

sieurs comédies (1), la satire des femmes semble d'abord n'avoir pu se proposer que l'amusement grossier de la foule. Des attaques si démesurées étaient trop blessantes pour servir de leçon à personne, et lors même que les Athéniennes auraient fréquenté le théâtre, ce n'était pas en affrontant ses scandales habituels qu'elles eussent appris à mettre plus de pudeur et plus de dignité dans leur vie. Elles n'auraient d'ailleurs compris que le sens direct des plus violentes injures : la nullité de leur éducation intellectuelle et une claustration presque absolue (2), qui leur interdisait jusqu'à la puérile distraction de regarder par la fenêtre (3), ne les laissaient accessibles à aucun autre plaisir que les excitations de l'ivresse et de la débauche (4). Mais sur ce côté si tristement défectueux de la civilisation grecque, il y avait pour un ami sincère de son pays beaucoup à s'affliger, et pour un réformateur, même en vers, beaucoup à entreprendre. Cet anéantissement moral de la femme n'était pas seulement une de ces déplorables coutumes qui s'infiltrent on ne sait trop comment dans les mœurs et s'y maintiennent sans raison, par incurie et par routine : c'était un système établi par la Loi (5); nous dirions volontiers un principe de la Constitution. En reconnaissant à chaque citoyen une personnalité absolue, restreinte seulement par la personnalité des autres, les démocraties extrêmes créent à leur insu des

(1) Sur les onze pièces qui nous sont parvenues, il y en a jusqu'à trois : *Lysistrata, Ecclesiazusae* et *Thesmophoriazusae*.

(2) Οἰκουρεῖν était le premier devoir d'une femme (Aristophane, *Thesmophoriazusae,* v. 791 et suivants; Euripide, *Troades*, v. 642-645), et les maris ne se contentaient pas de fermer les portes au verrou, ils les scellaient avec des cachets en cire; Aristophane, *Thesmophoriazusae*, v. 414; Euripide, *Danae*, fr. I (318 A, éd. de Wagner), v. 60. On ne regardait pas même qu'il fût sage de leur permettre de recevoir dans leur gynécée des femmes étrangères; Euripide, *Andromache,* v. 945 et 950.

(3) *Thesmophoriazusae*, v. 790 et 797.

(4) Vingt passages d'Aristophane en témoignent beaucoup trop; mais nous rappellerons seulement les lois de Solon et de Philippide : voy. Plutarque, *Solon,* ch. XXI, par. 5; *Vitae*, p. 107, éd. Didot, et Harpocration, p. 270. On avait été obligé de créer des magistrats spéciaux (γυναικονόμοι) pour veiller sur leurs mœurs; Pollux, l. VIII, par. 112, et Hésychius, s. v. Πλάτανος.

(5) Il y eut même une loi qui leur défendait de se montrer pendant le jour sans beaucoup d'esclaves à leur suite, quand elles n'étaient pas ivres, et de sortir la nuit excepté pour se prostituer.

tyrans domestiques; devant une fraction active du Souverain l'épouse déshéritée par la Loi n'est qu'une créature inférieure (1), née pour obéir, parce qu'elle n'a pas le droit de commander. Il est donc au moins probable qu'Aristophane, l'ennemi des exagérations démagogiques, mêlait à ses grosses plaisanteries une pensée d'amélioration sociale que les esprits avisés savaient bien y découvrir; mais la masse des spectateurs n'y voyait que des bouffonneries inspirées par Bacchus, et les plus dévergondées semblaient les meilleures : c'était fête, et le peuple voulait s'amuser. Les Athéniennes avaient eu aussi leur retraite sur le Mont-Sacré (2) : elles avaient arrêté une suspension générale du mariage et déserté la maison de leurs époux. En ce temps-là par malheur on n'appréciait que l'histoire officielle, celle qui recueille le nom des magistrats et enregistre les batailles à leur date, et les circonstances de cette guerre de chambre à coucher ne nous sont pas connues. Mais puisque de mémoire d'homme il y avait eu réellement une suspension générale du mariage, c'était un fait essentiellement vrai, qui ne pouvait plus paraître trop invraisemblable à personne, et Aristophane s'en saisit comme d'un sujet appartenant à quiconque voulait rire. Il lui donna une cause sérieuse qui la rendait encore plus comique, lui supposa un but politique, qui intéressait même les célibataires et les veufs, et en fit le fondement de sa scandaleuse *Lysistrata* (3). Le mariage n'exemptait pas à Athènes du service militaire : quand la guerre du Péloponèse eut duré plusieurs années, retenant pendant des mois entiers les époux dans des expéditions lointaines, les femmes furent

(1) Platon, *Meno*, par. xxii; Aristote, *De Republica*, l. I, ch. 5; etc. La Loi les avait déclarées incapables de toute spéculation où il s'agissait d'une valeur supérieure à une médimne d'orge; Suidas, s. v. Ὅτι παιδὶ; t. II, P. 1, col. 1188.

(2) Ce fait curieux ne se trouve que dans Aristophane, mais il avait un nom particulier et était certainement connu du peuple entier : Ἐν ταῖς φυγαῖς · *Ecclesiazusae*, v. 243.

(3) Elle fut représentée dans la première année de la XCII[e] Olympiade (411 avant l'ère chrétienne), quand la guerre du Péloponèse durait déjà depuis plus de vingt ans.

exaspérées de leur état de veuvage. Le peuple mâle était souverain : c'était écrit dans la Constitution, et par conséquent incontestable ; mais comme beaucoup d'autres, cette souveraineté-là avait des ficelles organiques, et les Athéniennes, formées en société secrète, résolvent de les tirer à leur profit, et de veiller elles-mêmes au salut de la République. Elles ont une idée que notre siècle croyait avoir inventée : dans l'espérance de guérir un abandon partiel par un abandon complet, les plus violentes proposent de traiter leurs maris par l'homœopathie. Beaucoup, parmi les plus jeunes et les plus aimées, trouvent le remède bien dur ; mais l'héroïsme est contagieux, elles sacrifient leur intérêt personnel à la cause générale, et la séparation de corps est mise à exécution dans toute la Grèce. Les vieilles l'aggravent par des voies de fait et des injures ; les autres, par les amabilités les plus décolletées : il y a même une scène d'alcôve entre deux époux, qui à la vérité n'aboutit pas, mais dont les préparatifs, à peine suspendus, devaient singulièrement embarrasser la pudeur même des sergents de ville (1). Elles finissent cependant par trouver ces petits triomphes bien illusoires, et le blocus leur devient aussi à charge qu'à leurs maris. Quelques-unes voudraient capituler ou plutôt se rendre à discrétion, et toutes éprouvent le besoin de rentrer, au moins pour quelques minutes, dans le domicile conjugal : l'une pour soigner de la laine qui doit être mangée par les vers ; l'autre, pour donner de la bouillie à un pauvre enfant dont son instinct maternel entend les cris. Heureusement le chef de la conspiration avait assez souffert pour ne compatir aux souffrances de personne ; il veille à la boucle de toutes les ceintures, et personne n'amène son pavillon. Les maris, convaincus tout à coup par la grâce de leurs femmes, que leurs ennemis ont toujours été leurs amis

(1) C'était, au moins originairement, des Scythes, des Barbares.

les plus chers, s'empressent de conclure la paix : elle est proclamée dans toutes les chambres à coucher, et l'on va la fêter deux à deux.

Malgré toutes les personnalités qui en épicent le comique, le *Plutus* n'est plus si exclusivement local. La scène se passe bien encore à Athènes, le jour même de la représentation (1), mais elle aurait pu se passer ailleurs : le sujet véritable était une idée qui appartient également à tous les pays et à tous les temps. Les déshérités de naissance croient volontiers la distribution de la richesse inique et détestable : leur mécontentement du sort se double de l'envie qu'ils ressentent de la fortune des autres; leur avidité de jouissances semble aux plus passionnés une question de principe, et ils attaquent la Société avec rage comme des Pandours montent à l'assaut quand le capitaine leur a promis le pillage. Aristophane avait beaucoup trop de modération et de bon sens pour donner à ce socialisme ravageur l'appui d'une comédie signée de son nom. Il ne nie pas que Plutus soit aveugle ; c'est une vérité mythologique : il se trompe donc quelquefois dans la distribution de ses bienfaits, et on ne peut s'en prendre raisonnablement ni aux gouvernants ni au dieu. Mais Esculape va lui rendre la vue : désormais, il sera donné à chacun selon ses œuvres, et un bonheur sans nuage régnera sur la terre. En conséquence, l'homme exemplaire de la pièce se trouve tout à coup comblé de biens, et aussitôt les indifférents murmurent et suspectent sa délicatesse ; plus jaloux encore, ses amis le soupçonnent d'avoir volé, et le lui disent en face avec toute la franchise de l'amitié. Dans une scène quelque peu

(1) La quatrième année de la xcɪɪᵉ Olympiade (408 avant l'ère chrétienne) : il fut repris vingt ans après, sans doute avec beaucoup de changements. Il y a dans la version actuelle quelques vers qui n'ont pu appartenir à la première édition (v. 173 et 1146); d'autres ne pouvaient plus se trouver dans la seconde (toutes les attaques nominatives, v. 175, 176, etc.). C'est probablement cette dernière qui a servi de base ; mais les vers que les changements de la législation avaient forcé de supprimer au moment de la représentation ont été rétablis, et peut-être ne s'en est-on pas tenu à des interpolations aussi spécieuses.

philosophique et très-spirituelle, la Médiocrité l'engage alors à rejeter loin de lui l'opulence qui le détournerait du travail, l'habituerait à une lâche indolence et le rendrait inutile à lui-même et à sa Patrie; mais en sa qualité de bourgeois sensuel, Chrémyle préfère garder la richesse qui lui est tombée du ciel. Les Athéniens honoraient de leur gratitude, sinon de leur estime, ces sycophantes au poil toujours hérissé et à la voix aboyante qui veillaient sur la liberté comme des dogues et se faisaient une fortune de la délation : Aristophane en montre un dépouillé tout à coup des indignes profits de son métier et en appelant bruyamment au Peuple de la justice du dieu. L'enrichissement fortuit d'un jeune homme vertueux détruit aussi le bonheur d'une vieille femme dont il était le dernier amoureux : elle pourvoyait si généreusement à toutes ses nécessités qu'elle s'en croyait aimée, et maintenant qu'il n'a plus besoin de ses dons, il la fuit et lui reproche outrageusement son âge. La fortune est l'objet le plus habituel des convoitises humaines : elle promet même ce qu'elle ne peut donner, et console des déceptions qu'elle n'a pas empêchées. Aussi, quand le bruit vient à se répandre que Plutus n'est plus aveugle et qu'il est possible d'attirer ses regards par des adorations, les autres divinités sont bien abandonnées. Mercure, affamé, renonce à sa dignité de dieu, et prend du service dans la valetaille de son confrère. Il n'est pas jusqu'à Jupiter, le maître des dieux et des hommes, qui ne tombe en discrédit, et son prêtre, réduit aux abois, déserte l'autel qui ne le fait plus vivre. La morale de la pièce n'est pas formellement exprimée; mais l'intelligence des Athéniens suppléait au texte : ils comprenaient que les injustices, si criantes en apparence, de la Fortune étaient un contre-poids nécessaire à son immense crédit : si les dieux lui avaient accordé en outre le respect moral qu'on doit à la vertu, l'argent serait devenu un fétiche et les plus religieux ne reconnaîtraient plus

d'autre Olympe que leur cassette. Le *Plutus* n'est plus, comme on voit, la comédie sortie immédiatement des Bacchanales : la comédie barbouillée de lie, et d'une gaieté désordonnée; poussant droit devant elle, sans crier gare à personne, et comptant moins sur le travail patient de la lampe que sur l'étincelle qui jaillit tout à coup du briquet, et le feu de paille. C'est une comédie moins primesautière et moins brutale, mieux attifée et mieux peignée, qui s'emporte un peu moins contre l'immoralité du mal et s'amuse beaucoup plus de son côté ridicule. La forme elle-même est différente : il y a une action qui à la vérité ne finit pas, mais elle commence et elle marche : les principaux personnages ne sont plus la menue monnaie de l'auteur; ils ont, chacun, une physionomie distincte, pensent ce qu'ils disent, et parlent pour se répondre et non divertir l'auditoire. Le Chœur n'est plus une troupe de comparses qui chante et qui danse; c'est un personnage multiple, encore étranger au sujet et se mêlant beaucoup trop de choses qui ne le regardent point; mais il participe vraiment au dialogue et n'interrompt plus l'action par des réflexions épisodiques (1). Le *Plutus* était donc une première tentative de transformation, bien incomplète sans doute et, à tout prendre, peu satisfaisante : trop d'attaches la retenaient encore dans les vieux errements, et aucune théorie ne lui montrait la voie à suivre. La Comédie nouvelle ne fut, si l'on peut se servir de cette expression, qu'une comédie empirique, sans conviction et sans initiative, qui se modifie parce qu'elle voulait se modifier à tout prix, parce que les changements de la Constitution avaient rendu les anciennes libertés du Théâtre impossibles. Il lui fallut abdiquer

(1) Le Chœur est encore mêlé à la pièce, et avait probablement un rôle réel dans la première édition; mais il ne fait plus que figurer dans la nôtre, comme un intermède de musique et de danse. L'indication qui se trouve dans les manuscrits, toutes les fois que l'action est interrompue et passe brusquement d'une scène à une autre, Χορός, nous parait même prouver que, malgré l'opinion des anciens grammairiens, ce n'est pas le Chœur qui manquait dans la pièce actuelle, mais le Chorége qui avait manqué dans la représentation.

ses prétentions politiques, renoncer à ses gaietés violentes et à ses crudités d'expression, oublier son esprit populaire et, sinon rompre, dénouer de plus en plus avec toutes ses traditions : elle ne fut plus l'amusement naïf d'un peuple entier en goguette, mais un divertissement de gens de lettres goûtant leur plaisir en gourmets. Si purement athénienne qu'elle restât par le style, si parfaite à certains égards qu'elle soit devenue après de nombreux tâtonnements, ce n'était donc pas le libre épanouissement du génie grec; et elle garda jusqu'au bout la tache de son origine. C'était une littérature de regain, due au travail et au bel-esprit plus encore qu'à la nature du Peuple et à sa séve. La vie réelle y manquait, et sa suprême élégance ne cachait pas sa frivolité. Ces comédies-là étaient plus faites pour être lues à huis clos, pendant les intermèdes d'un banquet, à des raffinés de volupté qui les écoutaient en souriant, une couronne de roses sur la tête, que pour être représentées publiquement sur un théâtre, devant de vrais spectateurs, accourus tout exprès de la ville et des faubourgs, et ne songeant qu'à rire.

APPENDICE

I. Le Chevalet.

Le Chevalet est populaire dans presque toute l'Europe sous des noms très-divers. On l'appelle *Bidoche* dans le département de l'Orne (1); *Cheval-Mallet*, dans la Loire-Inférieure (2); *Cheval-fug*, dans l'Allier (3); *Cheval-fol*, à Lyon; *Chivaoux-frux*, dans le Midi (4); *Godon*, à Orléans (5); *Cheval-godin*, à Namur (6); *Chinchin*, à Mons, à cause des grelots dont il est orné; *Algodon*, en espagnol (7); *Caball cotoner*, et *Caballet*, en catalan (8), et *Hobby-horse*, en anglais (9).

(1) Dubois, *Archives de la Normandie*, t. II, p. 373.

(2) *Mémoires de l'Académie celtique*, t. II, p. 375.

(3) De Nore, *Coutumes des provinces de France*, p. 282.

(4) Ousés la vivo ooubado
coumo sé n'en oousié plus;
vésés, la cavalcado
accoumenço leis saluts
deis chivaoux-frux;

Leis Juechs de la Festo dé Diou (à Aix), p. 10.

(5) *Comptes de la ville d'Orléans*, pour 1435; dans Lottin, *Recherches historiques sur la ville d'Orléans*, t. 1, p. 282.

(6) Pour ung baston de cuyr emply de poilles pour celluy portant le Cheval godin; *Comptes de la ville de Namur*, pour 1575; dans Borgnet, *Recherches sur les fêtes namuroises*, p. 14, note 4.

(7) Le même nom qu'à Orléans et à Namur, précédé de l'article arabe.

(8) Le nom espagnol et le nom français,

(9) Petit cheval, comme Chevalet. Voici la description qu'en donnait Gifford : The hobby-horse... was a light frame of wicker-work, furnished with a pasteboard head and neck of a horse. This was buckled round the waist and covered with a foot-cloth which reached to the ground, and concealed at once the legs of the performer and his juggling apparatus; *The Works of Ben Jonson*, t. II, p. 50 : voy. la fig. 5 de la pl. I de la première partie du *Henry IV*, de Shakspere, éd. de Steeven.

Quoiqu'il soit populaire en Allemagne depuis longues années (1), son nom propre, *Schimmel,* Cheval blanc, n'est pas fort connu : on l'appelle le plus souvent *Theaterpferd*, Cheval de théâtre ; *Pferd von Pappe*, Cheval de carton, et *Schlittenpferd*, Cheval de traîneau. Cette multiplicité de noms suffirait pour rendre inadmissible l'origine historique que lui ont attribuée Millin (2) et M. Germain (3). Il n'y a rien de commun entre ce cheval si cabriolant et celui sur lequel Pierre II d'Aragon ramena tranquillement sa femme en croupe à Montpellier, en 1207 : encore moins peut-on le rattacher au cheval empaillé qui figura dans la commémoration de cet événement, en 1239. C'est évidemment l'imitation du cheval avec ses différentes allures (4), ses vivacités et ses bonds (5), ses hennissements (6) et son amour de l'avoine (7). Les circonstances singulières qui accompagnaient l'exhibition du Chevalet à Sainte-Lumine de Contais, dans le département de la Loire-Inférieure, rappellent cependant le rôle mythique du cheval dans la religion gauloise. Le jour de la Pentecôte, l'homme-cheval assistait à la messe paroissiale dans

(1) Nunc equitem simulans, positus sude, proflat anhelum
Spiritum, et ad numerum rapidus cito colligit ungues
fictitios : girumque legens properanter ineptit ;

Taubmann, *Melodaesia* (1597), p. 549.

Voy. aussi Scheible, *Das Kloster*, t. VII, p. 319, et von Reinsberg-Düringsberg, *Das festliche Jahr*, p. 400.

(2) *Voyage dans le midi de la France*, t. IV, p. 331.

(3) *Histoire de la Commune de Montpellier,* t. II, p. 23.

(4) Have I not practised my reines, my carreeres, my prankers, my ambles, my false trotts, my smoth ambles, and Canterbury paces, and shall master Mayor put me besides the hobby-horse! William Sampson, *The Vow-Breaker or Fair maid of Clifton* (1636).

(5) Le quatriesme entremez (en 1457) fust un tres habile escuyer qui sembloit estre a cheval, et avoit fausses jambes par dehors, et estoient lui et son cheval gentiment vestus et housiés, et que lui advenoit à faire bondir son cheval ! *Mémoires de Jacques du Clercq*, ch. xxx, p. 228, éd. de Buchon.

(6) Bomby, un personnage de comédie converti au puritanisme, dit en parlant du Hobby-horse, dans le *Women pleased* de Fletcher, act. IV, sc. 1 :

This beast of Babylon I'll ne'er back again :
His pace is sure prophane, and his lewd wihees,

et dans l'*Every Man out of his humour*, de Ben Jonson, Sogliardo en regrette leigerity (legerdemain) and the whig-hie ; act. II, sc. 1.

(7) Il est accompagné à Montpellier d'un autre masque, portant des grelots aux jambes et un tambour de basque à la main, qui lui présente de l'avoine et l'éloigne aussi vite qu'il peut, quand le Chevalet, qui lutte de vivacité avec lui, veut s'en saisir ; *Reisen durch die südlichen, westlichen und nördlichen Provinzen Frankreichs,* t. II, p. 431 ; Germain, *Histoire de la Commune de Montpellier,* t. III, p. 200.

le banc du Seigneur, puis il se rendait processionnellement sur la place publique, suivi de deux personnages qui ferraillaient pendant toute la marche avec de longues épées, et tout le monde dansait autour d'un chêne qu'on avait planté tout exprès (1). Mais ce n'était là sans doute qu'une fantaisie purement locale, qui ne change en rien le caractère tout mimique du Chevalet. Il se retrouve, non-seulement au Mexique (2), mais en Chine (3), où ne pénétraient point les choses d'origine étrangère, et le nom qu'on lui donne en espagnol ne permet pas de douter qu'il ne fût aussi connu des Mores.

II. Rondes mimiques.

Nous citerons comme exemple des danses mimiques, une ronde normande fort grossière, mais qui, si nous ne nous trompons, n'avait pas encore été recueillie. On tourne d'abord lentement, et le mouvement devient beaucoup plus vif quand on répète le refrain.

Aveine, aveine, aveine,
que le bon Dieu t'amène!

Avez-vous jamais oui
comment on sème l'aveine?
mon père la semait ainsi,
(*On imite l'action de semer.*)
puis se reposait un petit :
(*On s'arrête, et l'on se tait un instant.*)
Aveine, aveine, aveine,
Que le bon Dieu t'amène!

(1) *Mémoires de l'Académie celtique*, t. II, p. 375-383.

(2) Dans une fête toute récente d'Indiens où figurait saint Jacques, travesti en Sauvage, avec une épée dans la main gauche et une croix dans la droite, il était monté sur un Chevalet tout doré; *Monde illustré*, 25 avril 1863, p. 261.

(3) Milne, *Vie réelle en Chine*, p. 26.

Avez-vous jamais oui
comment on herse l'aveine?
mon père la hersait ainsi,
(*On imite l'action de herser*) ; etc.

Avez-vous jamais oui
comment on sarcle l'aveine?
mon père la sarclait ainsi,
(*On imite l'action de sarcler*); etc.

Avez-vous jamais oui
comment on fauche l'aveine?
mon père la fauchait ainsi,
(*On imite l'action de faucher*) ; etc.

Avez-vous jamais oui
comment on lie l'aveine?
mon père la liait ainsi,
(*On imite l'action de lier*); etc.

Avez-vous jamais oui
comment on rentre l'aveine ?
mon père la rentrait ainsi,
(*On imite l'action de conduire une charrette*), etc.

Avez-vous jamais oui
comment on bat son aveine?
mon père la battait ainsi,
(*On imite l'action de battre avec un fléau*); etc,

Avez-vous jamais oui
comment on vanne l'aveine?
mon père la vannait ainsi,
(*On imite l'action de vanner*); etc.

Avez-vous jamais oui
comment on meud son aveine?
mon père la moulait ainsi,
(*On imite l'action de moudre dans un moulin à bras*); etc.

Avez-vous jamais oui
comment on mange l'aveine?
mon père la mangeait ainsi,
(*On imite l'action de manger*); etc,

Avez-vous jamais oui
comment on ch.. l'aveine?

mon père la ch.... ainsi,
(*On imite l'action de ch....*)
puis se reposait un petit:
Aveine, aveine, aveine,
que le bon Dieu t'amène (1)!

Il y a aussi une chanson de ce genre en catalan :

El meu pare quant llauraba
feya aixis, feya aixis,
s'en donaba un cop al pit
y s'en giraba.
treballeu, treballeu,
que la cibada culliriau;
treballeu, treballeu,
que la cibada cullireu!

El meu pare quant sembrava, etc. (2).

On en connaît une en italien :

Pianta la fiaba
la bella villana (3),

et M. Fauriel a dit dans son *Histoire de la Poésie provençale :* Je me rappelle avoir vu, en Provence, quelques-unes de ces

(1) Cette chanson doit remonter à une certaine antiquité, car au lieu de donner à *avoine* l'ancienne prononciation grêle, qui était un des caractères particuliers du dialecte normand, on prononce maintenant, et depuis longtemps, *avouène*. Il existe une autre forme plus moderne dont nous rapporterons seulement le premier couplet :

Mon père semait son aveine (*bis*);
il faisait cha, il faisait ci,
(*On imite l'action de semer*),
puis se reposait un petit (*On se repose*):
frappons des pieds, frappons d' la main,
q' chacune embrasse son voisin!

Dans l'énumération des jeux de Gargantua, Rabelais cite, l. I, ch. 22 : *A semer l'avoyne et au laboureur.*

(2) Milá, *Observaciones sobre la poesia popular*, p. 173.

(3) Ces chansons mimées et dansées se retrouvent même dans les intermèdes des vieilles Commedie rusticale; nous citerons comme exemple celui du quatrième acte de *la Tancia* de Michelagnelo Buonarroti.

Per tutti i campi intorno
già son maturi i grani:
lodato 'l cielo, un giorno
noi farem come balle grandi i pani;
meniam le mani,
su via seghiamo;
doman battiamo,
l'altro al mulin : po' 'l pan facciamo,
poi lo 'nformian, poi cel godiamo.

Deh che bella sementa
fu fatta in questi colli!
non so, s' e' vi rammenta
de' tempi, com' andaro umidi e molli :
ora satolli
n'andrem di giù,
n'andrem di su :
satolli pur sarem mai più;
e satoll' io, satollo tu, etc.

Rusticali dei tre primi Secoli, p. 176; Venezia, 1788.

danses dont le sujet a l'air d'être fort ancien ; une entre autres, imitant toute la suite des actions habituelles d'un pauvre laboureur, labourant son champ, semant son blé ou son avoine, et ainsi de suite jusqu'à la fin (1). Jadis la ronde flamande *Sala* (2) se chantait aussi certainement avec des imitations mimiques.

III. Imperticata ou Intrezzata

Danse avec des baguettes ornées de rubans, qui se fait à Naples, surtout dans le temps du carnaval (3).

Ora su, Maste, veccoce allestute,
E ccà volimmo correre e fà danze :
Vuje mo sonanno cetole, e liute
Fateve nnanze,

O tu de ss' uocchie visciola e popella,
Cecca mia cara, affacciate da lloco,
E sta ntrecciata sbrenneta, tu bella,
Vide no poco.

Ma vecco comme zompo, e comme sauto
De chisto calascione ad ogne trillo,
Che faccio zumpe miezo miglio ad auto
Chiù de no grillo.

Oh! che gran saute Mineco mo face!
Ciardullo attuorno rociola, e se svota :
Lo moccaturo Tontaro me dace
Pe fa la rota.

Che schiassià de zuoccole fa Pinfa!
Come se move teseca Justina !
Ma chiù se cerne, e cotola sta Ninfa,
Dico Masina.

(1) T. II, p. 89.
(2) *La Salade;* dans M. de Coussemaker, *Chansons populaires des Flamands de France*, p. 338.
(3) Dans Galiani, *Dialetto napoletano*, p. 135, et Rehfues, *Gemählde von Neapel*, t. II, p. 108. L'auteur, Francesco Balzano, qui écrivait sous le nom de Filippo Sgruttendio, vivait au commencement du dix-septième siècle.



Stienne sta mano; scotola sta gamma;
Fa repolune, e votate a la mpressa!
Nina, a te dico, sienteme Madamma
Vocca de sguessa.

Orsù lassammo pettole, e tovaglie;
Giuvene e Ninfe, e nzemmora pigliate
Co li chirchiette, scisciole, e sonaglie
Nude le spade.

Oh! bravo affè! De truono ca mo jammo:
Passa tu priesto, Mineco, da sotta;
Sbatte sti piede, Tontaro, e nuje ntrammo
Tutt' a na botta.

Oh! bella chiorma! Secota mo attuorno;
Priesto, Ciardullo, votate da ccane;
Eilà me vuoje rompere no cuerno,
Auza ste mane.

Ora su basta, scompase sto juoco;
Sia tutto chesso a gloria de Cecca,
Cecca de ss' arma sciaccola de fuoco
Anze na zecca (1).

(1) Ce patois est si difficile à comprendre quand on n'en a pas l'habitude, que nous avons cru devoir ajouter une traduction française.

Attention, Messieurs, nous sommes tous prêts; voilà que nous voulons faire assaut et danser; vous qui jouez de la guitare et du luth, marquez la mesure!

O toi, pomme et cerise de mes yeux, Cecca ma chérie, montre-toi à cette fenêtre, et regarde un peu, ô ma belle, cette morisque flamboyante.

Vois comme je bondis et comme je saute à chaque mesure de la danse! Quels bonds je fais, longs d'un demi-mille et plus hauts que ceux d'une sauterelle!

Oh! Quels grands sauts fait Mineco! Ciardullo tourne sur lui-même et pirouette: donne-moi le mouchoir, Tontaro, que je fasse la roue.

Quel bruit fait Pinfa avec ses sabots! Comme Justina se remue droite! Mais celle qui serre les épaules et se balance le mieux, est celle-ci, j'entends Masina.

Prenez-vous la main; secouez la jambe, faites un saut et retournez-vous aussitôt; c'est à toi que je parle, la fille; écoutez-moi, Madame Bouche-de-Travers.

Maintenant, laissons le bas des jupes et les mouchoirs, garçons et fillettes; passez les doigts dans les castagnettes et faites sonner les épées nues.

Oh! Bravo sur ma foi! Plus de bruit encore! Vite une passe, Mineco; tends ton épée: frappe la terre du pied, Tontaro, et nous, partons tous ensemble.

Oh! Belle compagnie! Trémoussez-vous en rond! Vite! Ciardullo, tourne-toi de ce côté, holà! Si tu ne veux me rompre une corne, hausse la main.

Maintenant, c'est assez! Le jeu va finir: qu'il soit tout à la gloire de Cecca, de Cecca, la torche incendiaire de mon cœur, ou plutôt sa teigne!

Dans le patois de Naples, comme dans les autres, la forme et même le sens des mots sont très-peu fixés, et le *Vocabolario* de Galiani et de Mazzarella-Farao est fort insuffisant à tous les points de vue. Nous avons donc été forcé de traduire plutôt *au juger* qu'avec une rigueur philologique. Ainsi, pour donner une idée des libertés que nous avons prises, le *Zecca* du dernier couplet signifie littéralement Morpion, mais comme le *Vocabolario* donne cette explication: Diciamlo pure d'un gran seccante, che non ci possiam levar d'intorno, nous avons cherché à traduire par un équivalent qui ne fût pas aussi répugnant.

IV. L'Héroïsme de saint George (1)

ENTER THE TURKISH KNIGHT.

Open your doors, and let me in,
I hope your favors I shall win;
Whether I rise or whether I fall,
I'll do my best to please you all.
St George is here, and swears he will come in,
And, if he does, I know he 'll pierce my skin.
If you will not believe what I do say,
Let Father Christmas come in — clear the way.
(*Retires.*)

ENTER FATHER CHRISTMAS.

Here come I, old Father Christmas,
Welcome or welcome not,
I hope old Father Christmas
Will never be forgot.
I am not come here to laugh or to jeer,
But for a pocketfull of money, and a skinfull of beer,
If you will not believe what I do say,
Come in the king of Egypt — clear the way.

ENTER THE KING OF EGYPT.

Here I, the king of Egypt, boldly do appear,
St George, St George, walk in, my only son and heir.
Walk in, my son St George, and boldly act thy part,
That all the people here may see thy wond'rous art.

ENTER SAINT GEORGE.

Here come I, St George; from Britain did I spring,
I'll fight the Dragon bold, my wonders to begin.
I'll clip his wings, he shall not fly;
I'll cut him down, or else I die.

ENTER THE DRAGON.

Who's he that seeks the Dragon's blood,
And calls so angry, and so loud?

(1) *Christmas play of saint George;* dans Sandys, *Christmas Carols,* p. 174. Cette danse à l'épée dialoguée était naguère encore populaire en Cornouailles.

The English dog, will he before me stand?
I'll cut him down with my courageous hand.
With my long teeth, and scurvy jaw,
Of such I'd break up half a score,
And stay my stomach, till I'd more.

(*St George and the Dragon fight, the latter is killed.*)

FATHER CHRISTMAS.

Is there a doctor to be found
All ready, near at hand,
To cure a deep and deadly wound,
And make the champion stand?

ENTER DOCTOR.

Oh! yes, there is a doctor to be found,
All ready, near at hand,
To cure a deep and deadly wound,
And make the champion stand.

FATHER CHRISTMAS.

What can you cure?

DOCTOR.

All sorts of deseases
Whatever you pleases,
The phthisic, the palsy, and the gout;
If the devil's in, I'll blow him out.

FATHER CHRISTMAS.

What is your fee?

DOCTOR.

Fifteen pound, it is my fee,
The money to lay down.
But, as 'tis such a rogue as thee
I cure for ten pound.
I carry a little bottle of alicumpane,
Here Jack, take a little of my flipflop (1),

(1) Élixir de longue vie : ce mot manque dans le *Dictionnary of archaic and provincial words*, de Halliwell.

Pour it down thy tiptop (1),
Rise up and fight again.

(The Doctor performs his cure, the fight is renewed, and the Dragon again killed.)

SAINT GEORGE.

Here am I, St George,
That worthy champion bold,
And with my sword and spear
I won three crowns of gold.
I fought the fiery dragon,
And brought him to the slaughter;
By that I won fair Sabra,
The king of Egypt's daughter.
Where is the man, that now will me defy?
I'll cut his giblets full of holes, and makes his buttons fly (2).

THE TURKISH KNIGHT ADVANCES.

Here come I, the Turkish knight,
Come from the turkish land to fight;
I'll fight St George, who is my foe,
I'll make him yeld before I go;
He brags to such a high degree,
He thinks there's none can do the like of he.

SAINT GEORGE.

Where is the Turk, that will before me stand?
I'll cut him down with my courageous hand.

(They fight, the Knight is overcome, and fall on one knee.)

TURKISH KNIGHT.

Oh! pardon me, St George, pardon of thee I crave;
Oh! pardon me this night, and I will be thy slave.

SAINT GEORGE.

No pardon shalt thou have, while I have foot to stand;
So rise thee up again, and fight out sword in hand.

(They fight again, and the Knight is killed; Father Christmas calls for the Doctor, with whom the same dialogue occurs as before, and the cure is performed.)

(1) Tête ou peut-être Estomac : littéralement, La partie la plus précieuse de sa personne. Ce mot ne se trouve pas non plus dans le dictionnaire de M. Halliwell.

(2) Il y a dans ce vers des calembours intraduisibles; on dirait en français : Je lui ouvrirai des boutonnières dans la doublure de sa chemise, et ferai voler sa vermine.

ENTER THE GIANT TURPIN.

Here come I, the Giant; bold Turpin is my name,
And all the nations round do tremble at my fame.
Where'er I go, they tremble at my sight,
No lord nor champion long with me would fight.

SAINT GEORGE.

Here's one that dares to look thee in the face,
And soon will send thee to another place.
(*They fight, and the Giant is killed, medical aid is called in as before, and the cure performed by the Doctor, who then, according to the stage direction, is given a basin of girdy grout* (1), *and a kick, and driven out.*)

FATHER CHRISTMAS.

Now, ladies and gentlemen, your sport is most ended.
So prepare for the hat, which is highly commended.
The hat it would speak, if it had but a tongue:
Come throw in your money, and think it no wrong.

V. Les Oscilla (2)

Le lendemain du jour où l'on eut personnifié les dieux, en les concevant à son image, la logique fut plus forte que les enseignements des prêtres; on les crut aussi animés de ses passions, sensibles à ses goûts et désireux de ses plaisirs. Il ne fut plus permis aux dévots de s'approcher les mains vides de leurs autels (3). C'eût été leur manquer d'égards, et on les supposait

(1) *Girdy* ne se trouve pas dans les dictionnaires, mais comme *Girdbrew* signifie Bouillie (grossière) à l'eau, nous traduirions volontiers Une écuelle de purée (grossière) sans beurre. Le patois de Cornouailles ajoute volontiers un Y à la fin des mots : *Backy, Milky, Talky, Thicky.*

(2) Nous ne connaissons aucun autre travail spécial sur ce curieux sujet que le Mémoire insignifiant de Wallen, *De Oscillis Baccho suspendi solitis*, Abo, 1815. Il n'y a pas même d'article dans l'*Encyclopädie* de Pauly, et celui de l'*Allgemeine Encyclopädie*, IIIe P., t. V, p. 351, n'a aucune valeur. Dans son *Der Baumkultus*, p. 80-88, M. Bötticher a réuni un certain nombre de faits avec son érudition ordinaire; mais l'ordre et les idées y manquent un peu, et la vraie connaissance du sujet n'y a pas beaucoup gagné.

(3) Non apparebis coram me vacuus; *Exode*, ch. XXIV, v. 15, et *Deutéronome*, ch. XVI, v. 16.

beaucoup plus enclins à accueillir favorablement les prières quand on avait soi-même prévenu ou satisfait leurs désirs : on leur donnait par spéculation autant que par respect, pour mériter d'en recevoir. Rien ne semblait trop précieux à cette dévotion doublée d'intérêt personnel : c'était un crédit que l'on croyait s'ouvrir sur leurs bienfaits, et on leur apportait le plus possible pour en obtenir davantage. On choisissait donc de préférence les animaux les plus utiles et les plus chers (1), et, pour les leur offrir réellement, il fallait en répandre le sang au pied des autels (2) : c'était le sacrifice qui faisait l'offrande. L'homme lui-même n'était pas à l'abri de ces meurtres sacrés : on le regardait comme la victime d'élite, et l'on se plaisait à en rehausser encore la valeur en immolant des princes de sang royal, de vaillants guerriers ou des vierges dans tout l'éclat de leur beauté (3). Encore de nos jours les Thugs offrent par l'assassinat, à une divinité altérée de sang, des victimes humaines dont ils s'imaginent augmenter le mérite en courant eux-mêmes le risque d'une mort violente (4), et le Gouvernement anglais s'efforce d'abolir dans le Khondistan l'usage de sacrifier solennellement, pour obtenir d'abondantes récoltes (5), des vies d'hommes que l'on croyait plus agréables au dieu de la terre (6)

(1) Sanctifica mihi omne primogenitum quod aperit vulvam in filiis Israel, tam de hominibus quam de jumentis; *Exode*, ch. XII, v. 2. Voy. Ghillany, *Die Menschenopfer der alten Hebräer;* Nuremberg, 1842.

(2) Anima enim omnis carnis in sanguine est, dit le *Lévitique* (ch. XVII, v. 14 : peut-être le Purpuream vomit animam de l'*Énéide*, l. IX, v. 349, se rattachait-il à cette croyance), et les Perses croyaient que le dieu ne voulait rien que l'âme (ψυχή) de la victime; Strabon, l. XV, p. 1065, éd. de 1707. En grec, αἱμάσσω τοὺς βωμούς, littéralement, Ensanglanter les autels, signifiait Faire des sacrifices, Consacrer, ἱεροποιέω. Le vieil allemand appelait même encore un Prêtre, *Blutkerl*, littéralement, Homme de sang.

(3) Le dieu des Juifs était plus exigeant encore : il réclamait comme lui appartenant en propre tous les premiers-nés du sexe masculin; *Exode*, ch. XIII, v. 12.

(4) Voy. le livre publié à Londres en 1851, sous le titre de *Illustrations of the history and practices of the Thugs*. On en était venu à croire que les souffrances de la victime étaient agréables au Dieu : voy. Campbell, *A personal narrative of thirteen years' service amongst the wild Tribes of Khondistan for the suppression of human sacrifice*, p. 126, et M. Russel, *Report*, p. 54-56.

(5) Les prêtres disent en immolant la victime, appelée *Meriah* : O God, we offer this sacrifice to you; give us good crops, seasons, and health; *Athenæum*, n° 1881, p. 635.

(6) *Tado Pennor* : il est représenté par un paon.

quand on les avait achetées à prix d'argent et payées plus cher (1). Mais avec les progrès de la civilisation les mœurs se sont adoucies : en les faisant à son image on suppose bientôt les dieux plus sensibles à nos souffrances, et l'on renonce peu à peu à des formes d'adoration si barbares. Le peuple hébreu lui-même, malgré la brutalité de son attachement aux traditions de ses pères et sa dureté de cœur, admit des compositions avec le ciel et des compensations moins sauvages (2). Les Grecs devaient répudier plus complétement ces holocaustes de sang : leur imagination si vive et un peu féminine était trop douloureusement impressionnée des souffrances physiques pour ne pas vouloir idéaliser le culte et remplacer les sacrifices réels par des symboles qui satisfissent également la foi et autorisassent les mêmes espérances. Au lieu de victimes humaines on immola d'abord des animaux, ordinairement des chèvres (3), dont le sang aussi rouge trompait les spectateurs; puis cette illusion parut elle-même trop poignante : le peuple mit aussi dans le culte cette poésie riante qui lui était si naturelle, et substitua aux animaux des images en cire (4), des gâteaux de farine qui en reproduisaient la forme (5) ou simplement des

(1) Voy. le livre tout récent du général Campbell que nous citions tout à l'heure.

(2) Primogenitum asini mutabis ove : quod si non redemeris, interficies. Omne autem primogenitum hominis de filiis tuis, pretio redimes; *Exode*, ch. XIII, v. 13. In sacellum Ditis arae Saturni cohaerens oscilla quaedam pro suis capitibus ferre (docuisset); Macrobe, *Saturnaliorum* l. I, ch. XI, p. 241, éd. de 1670. Pilae et viriles et muliebres effigies in compitis suspendebantur Compitalibus ex lana, quod esse deorum inferorum hunc diem festum, quos vocant Lares, putarent; quibus eo die tot pilae, quot capita servorum, tot effigies quot essent liberi, ponebantur : ut vivis (sic enim invocantur) parcerent, et essent his pilis et simulacris contenti; *Festus*, p. 207, éd. de Lindemann.

(3) Il suffira de rappeler le sacrifice d'Abraham; Euripide, *Ion*, v. 231-244, et *Iphigenia in Aulide*, v. 1587-1589. Cette substitution amiable a eu lieu partout, même dans l'Inde : voy. Campbell, *l. l.*, p. 73, et *Edinburgh Review*, t. CXXII, p. 392.

(4) Et sciendum in sacris simulata pro veris accipi; unde quum de animalibus quae difficile inveniuntur, est sacrificandum, de pane vel cera fiunt; Servius, *ad Aeneidos* l. II, v. 116 : voy. aussi *ad* l. IV, v. 512, et ci-dessous, p. 434, note 2. On se servait quelquefois pour ces imitations de graines de concombre (Zenobius; dans les *Paroemiographi graeci*, t. I, p. 116) et de suif; *Aesopi Fabulae*, fab. XXXVI : car nous ne voyons aucune raison sérieuse de lire σταιτίνους au lieu de στιατίνους βόας. Voy. Pollux, l. VI, par. 76.

(5) Plutarque, *De Iside et Osiride*, ch. XXX et L (un âne et un hippopotame); *Lucullus*, ch. X (une vache); Suidas, s. v. βοῦς ἕβδομος.

fruits (1). Les sacrifices les plus coûteux et les plus révoltants ne furent plus alors qu'une modeste et innocente offrande. Sous le bénéfice de cette transformation, ils se multiplièrent et entrèrent assez profondément dans les habitudes du monde ancien pour qu'on les retrouve à peine déguisés dans les usages populaires du moyen âge (2). De nos jours encore on confectionne à certaines fêtes des gâteaux qui se rattachent certainement par leur forme à des traditions sorties du paganisme (3), et peut-être même conservent à leur insu un arrière-souvenir des victimes humaines (4).

Bacchus qui présidait au développement de la vie, qui don-

t. I, p. II, col. 1026. Θύματα signifiait même à la fois Gâteaux en forme d'animal et Victimes. Les offrandes de gâteaux dans les monuments figurés sont beaucoup trop multipliées pour qu'il soit nécessaire d'en indiquer aucun exemple : nous citerons seulement de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. II, p. 106. Un exemple de ces substitutions s'est encore produit, pour ainsi dire, sous nos yeux. Il y a vingt ans, les maîtres d'école de Contich étaient obligés par un vieil usage de donner à leurs élèves, le 21 décembre, un coq et une poule qui étaient décapités avant la nuit. C'était certainement un ancien sacrifice, puisque, sans aucune autre raison connue, les enfants de Saint-Trond se mettent encore ce jour-là, comme des sacrificateurs, des couronnes de papier sur la tête. Le coq et la poule ne sont plus livrés en nature ; mais, dans les Ardennes et les environs de Huy, les enfants les remplacent par des cocottes qu'ils brûlent solennellement devant les maisons d'école ; *Le Calendrier belge*, t. II, p. 321.

(1) Μῆλον, Pomme, signifiait même à la fois Bœuf, Chèvre, Mouton et Brebis (voy. Euripide, *Ion*, v. 234 ; Diodore, l. IV, ch. 27, et Paléphatus, *De incredibilibus Historiis*, ch. IX) : l'explication de cette substitution se trouve dans Pollux, t. I, p. 22, éd. de 1706, et Zenobius, *Paroemiographi graeci*, t. I, p. 124. Les monuments figurés nous ont conservé d'innombrables exemples de ces offrandes de fruits : nous ne citerons qu'un ancien vase du Musée Campana, maintenant à Saint-Pétersbourg, publié dans le *Monumenti dell' Instituto archeologico*, t. VI, pl. XXXV, fig. 1. Voilà pourquoi les cierges ont joué et jouent encore un si grand rôle dans le culte : avec une différence d'accentuation, certainement bien peu sensible à l'oreille puisqu'elle disparaissait au génitif, Φως signifiait à la fois Homme et Lumière, Cierge allumé.

(2) Sic pro bove, sic pro equo, sic pro ove, oscilla (ex cera) templis ponimus (in Italia)... Auctore Catone (*De Re rustica*), sic Romanorum moris fuit, pro bobus, ut valerent, vota facere ; Polydore Virgile, *De Inventoribus rerum*, l. V, ch. I, p. 298, éd. d'Amsterdam, 1671.

(3) Figurati et melliti panes, qui tempore nativitatis Christi hodieque conficiuntur, et figuram plerumque referunt animalium, verris, hirci, et similium ; Westphalius, *Monumenta inedita Mecklemburgensia*, t. I, préf. p. 17, note O. Voy. le *Berliner Monatschrift*, janvier 1784, p. 77 et suivantes, et Chokier, *Facis historiarum* cent. II, ch. XXXVIII, p. 59, éd. de Leyde, 1650. En souvenance du sacrifice spécial à la fête de Julé, on fait aussi encore dans le temps de Noël des gâteaux, appelés *Stollen* en allemand, *Kerskoeken* dans la Belgique flamande, et *Cougnoux* à Namur, qui affectent la forme d'un sanglier rôti ; *Le Calendrier belge*, t. II, p. 325.

(4) On fait encore en plusieurs endroits des gâteaux figurant un homme, qui ont un nom particulier : *Bourette*, à Valognes ; *Cochelin*, à Bonneval ; *Mémoires de l'Académie celtique*, t. IV, p. 429.

nait à l'olivier ses fruits et mûrissait les raisins, devait passer avant les dieux d'une utilité moins positive et moins continue, dans l'estime des habitants des champs. La dévotion qu'ils lui portaient était donc plus empressée, plus exigeante, et ils réservaient pour ses autels leurs plus précieuses offrandes. Peut-être en sa qualité de dieu infernal lui attribuait-on aussi des goûts carnassiers; mais on lui sacrifiait volontiers des êtres humains (1), et quelques restes de cet usage subsistaient encore du temps de Plutarque (2). Généralement cependant une compatissance plus émue et plus impérieuse, une religion plus intelligente, sans doute aussi de pures raisons d'économie domestique firent préférer de simples simulacres (3) : le sacrifice n'était plus qu'un symbole, et l'on se croyait les mêmes droits à être exaucé quand on avait mis dans ses prières les mêmes sentiments de respect et d'amour. Une foule de ces poupées a été retrouvée dans les tombeaux grecs et romains (4); mais le plus souvent ces représentations étaient encore simplifiées, et, par une nouvelle métaphore, on regardait comme suffisante une seule des parties capitales de la victime, habituellement la tête (5), quelquefois un phallus qu'à cause des prédilections bien

(1) Plutarque, *Themistocles*, ch. XIII; Pausanias, l. VII, ch. XXI, par. 1, et l. IX, ch. VIII, par. 7; Élien, *Variarum historiarum* l. III, ch. 42; Porphyre, *De Abstinentia*, l. II, ch. 55, et Gerhard, *Griechische Mythologie*, par. 453, note 4. Hésychius, s. v. Ἀγριάνια (la forme dorienne), explique même les Agrionies par Νεκύσια.

(2) *Quaestiones Graecae*, ch. XXXVIII : voy. Welcker, *Die Aeschylische Trilogie*, p. 591.

(3) Aux passages de Macrobe et de Festus que nous avons cités, p. 433, note 2, nous ajouterons Plutarque, *Quaestiones Romanae*, ch. XXXII; *Moralia*, p. 335, éd. Didot; Denys d'Halicarnasse, l. I, ch. 38; *Opera*, t. 1, p. 96, éd. de Reiske. Une preuve évidente de l'origine hellénique de ces simulacres est le nom qu'on leur donnait, *Argei* (Plutarque, *l. l.*), Les Grecs.

(4) Il y en a dans tous les grands Musées : voy. entre autres le *Museo Borbonico*, t. VII, pl. 44. Dans son désir de représenter exactement des hommes, on donnait même à ces poupées des vêtements à la mode du jour. Εἴδωλα ποιοῦντας ἀνδρείκελα, κεκοσμημένα τὸν αὐτὸν ἐκείνοις τρόπον, disait Denys d'Halicarnasse dans le passage que nous citions tout à l'heure.

(5) Inferentes Diti non hominum capita, sed oscilla ad humanam effigiem arte simulata; Macrobe, *Saturnaliorum* l. VII, ch. 11. Voilà pourquoi on a trouvé à Athènes tant de petites têtes peintes et dorées dans les anciens tombeaux : voy. von Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen*, pl. 75, 76, 77, 78 et 79. Elles avaient habituellement un anneau sur le haut de la tête, comme celle que Panofka a signalée dans *Il Museo Bartoldiano*, p. 43, n° 61. Quelquefois on représentait le buste tout entier et on le posait sur un Hermès. Les deux miniatures représentées dans une

connues de Bacchus (1), on simulait avec des fleurs (2). Par une de ces illusions si familières aux esprits superstitieux, on crut ajouter à la vraisemblance et au prix de ces puériles offrandes en leur donnant le mouvement, l'apparence de la vie; on ouvrit la bouche de ces simulacres comme s'ils avaient parlé (3), et on les suspendit à des branches (4) élevées où il suffisait pour les agiter du moindre souffle (5). Leur nom grec le plus ordinaire, Αἰώρα, signifiait même littéralement Cordon de suspension (6); mais ils s'appelaient aussi Προσωπεῖον, Fausse apparence (7), Στομάτιον, Petite tête (8), et le nom latin, *Oscillum*,

peinture murale de Pompeï (*Museo Borbonico*, t. VII, pl. 3) étaient aussi certainement destinées à servir d'Oscilla.

(1) Bacchus amat flores
(Ovide, *Fastorum* l. v, v. 345) : on l'appelait Ἄνθιος, Ἀνθεὺς (Pausanias, l. I, ch. xxxi, par. 2; l. VII, ch. xxi, par. 4), le Fleuri, Εὐάνθης (Welcker, *Nachtrag zu Trilogie*, p. 189), le Bien fleuri : voy. Buonarroti, *Osservazioni sopra alcuni medaglioni antichi*, p. 447, et Panofka, *Cabinet de Pourtalès*, pl. xxxviii.

(2) Alii dicunt oscilla membra esse virilia de floribus facta; Servius, *ad Georgicon* l. ii, v. 389. In quo tamen φαλλὸν multi interpretantur : nam et obscoenae etiam partis simulachrum oscillum vocari posse censent; Turnèbe, *Adversariorum* l. vii, ch. 20; t. I, p. 232, éd. de 1580.

(3) Voy. Tomasinus, *De Donariis Veterum*, ch. xxvii, à la fin.

(4) Et te, Bacche, vocant per carmina laeta [tibique
Oscilla ex alta suspendunt mollia pinu;
Virgile, *Georgicon* l. ii, v. 388.

Nous citerons entre autres Maffei, *Gemme antiche figurate*, t. III, pl. lxiv, p. 113; Gori, *Museum Florentinum*, t. 1, pl. xci, fig. 1; *Le Pitture antiche d'Ercolano*, t. IV, p. 14, et Bötticher, *Der Baumkultus*, fig. 14 B. Quelquefois même on les sculptait sur des médaillons : il y en a un avec des anneaux qui en rendaient la suspension très-facile dans v. Stackelberg, *l. l.*, pl. vii, fig. 11, et un autre est pendu aux branches d'un pin sur une pierre gravée, publiée par M. Bötticher; *Der Baumkultus*, fig. 8. Ces oscilla étaient si connus qu'on s'en servait comme d'ornements dans la peinture décorative : quatre sont mêlés à des fleurons sur une muraille de Pompeï, dont un dessin a été donné par le *Museo Borbonico*, t. VII, pl. 6.

(5) Voilà pourquoi on cherchait à les rendre légers, et on les faisait quelquefois en laine : *Laneae effigies*, *Pilae*; Festus, ex Paulo, p. 121 et 239.

(6) Voy. Hésychius, s. v. Αἰώρα, col. 180, éd. d'Albertus; ἐώρα πλεκτά, dans Sophocle, *Oedipus rex*, v. 1264. *Æora* autem graece, pensilem quandam gestationem significat; Turnèbe, *Adversariorum* l. xx, ch. 24; t. II, p. 196.

(7) C'est la traduction d'*Oscillum* que donnent la plupart des anciens glossaires, et Columelle lui donnait probablement le même sens dans ce passage : Si humor invasit, vermes gignit, qui simul atque oscilla lupinorum ederunt, reliqua pars enasci non potest; l. ii, ch. 10 : les jardiniers de plusieurs provinces appellent encore maintenant le Germe des légumineuses la Tête; Pline l'appelait *Umbilicum*; l. xviii, par 36. Aussi se servait-on quelquefois pour ces offrandes de petits masques scéniques : voy. Panofka, *Il Museo Bartoldiano*, p. 47, n° 86; le vase connu sous le nom de Coupe des Ptolémées, à la B. I. Cabinet des Médailles, n° 279; les *Mémoires de l'Académie des Sciences de Saint-Pétersbourg*, 1833, t. II, p. 122; Moses, *A Collection of antique vases*, pl. 55; Visconti, *Museo Pio-Clementino*, t. III, pl. 18; Passeri, *Lucernae fictiles*, t. II, pl. 1, et le passage de Servius cité, p. 437, note 3.

(8) D'après un vieux glossaire, cité par Tollius, *Ausonii poemata*; p. 503 : littéralement, Petite figure. Lippert voyait aussi dans *Oscillum* un diminutif de *Os*; *Dactyliothek*, t. I, p. 175.

Figure remuante (1), indique plus clairement encore dans quelle intention on les avait imaginés. Sans doute l'histoire n'est pas aussi simple que se plaît à l'affirmer le dogmatisme philosophique des historiens qui prétendent lire à livre ouvert dans les desseins de la Providence. La vie tout entière de l'Humanité y circule sans cesse, et dans l'infinie variété des faits qui se poussent dans toutes les directions à la fois, se croisent en tous sens, s'infléchissent, se redressent, se combinent et se neutralisent, il est rare qu'une cause reste assez isolée pour produire à elle seule un effet qui ne dépende d'aucune autre. Peut-être espéra-t-on aussi rendre ces offrandes plus agréables au dieu, en les attachant à des arbres, ainsi que les fruits qu'il donnait aux hommes (2), ou en les faisant balancer dans l'air comme une expiation en souvenir du suicide d'une de ses prêtresses (3).

(1) Plusieurs érudits, et notamment Dacier, *In Festum*, p. 555, éd. de Lindemann, l'avaient déjà dit : Dicta *Oscilla*, ab *Ore* et *Cilleo*, Moveo.

(2) Videtur Virgilius opinionem eorum sequi, qui in honorem Liberi patris putant oscilla suspendi, quod ejus sit pendulus fructus; Philargyrus, *ad Virgilii Georgicon* l. II, v. 389. Il y a même au British Muséum une petite tête de Bacchus en marbre antique, publiée par Donaldson, *The Theatre of the Greeks*, p. 250, 7e édition, sur le haut de laquelle se voit encore un anneau, qui ne permet pas de douter qu'elle fût destinée à être suspendue. Le petit Priape en bronze, signalé par Panofka, *Il Museo Bartoldiano*, p. 21, n° 33, était aussi certainement fait pour être suspendu, puisqu'il a des anneaux aux deux mamelles et à l'ombilic.

(3) Quum Erigone laqueo se interfecisset... Atheniensibus morbus immissus est talis, ut eorum virgines furore quodam compellerentur ad laqueum. Responditque oraculum sedari pestilentiam, si Erigones et Icari corpora requirerentur; quae quum nusquam invenirentur, Athenienses... suspenderunt de arboribus funem, ad quem se tenentes homines huc atque illuc agitabantur. Sed quum inde plerique caderent, inventum est, ut formas vel personas facerent et pro se moverent; Servius, *ad Georgicon* l. II, v. 389 : voy. aussi Hyginus, fab. CXXX, p. 119, éd. de Muncker. Une représentation de ce genre, plus solennelle encore, avait lieu dans les Jeux de Delphes. Une poupée figurant Charila, Χαρίλας παιδικὸν εἴδωλον, avait une corde au cou, parce qu'elle s'était étranglée avec une corde, et on l'enterrait à l'endroit même où la prêtresse d'Apollon avait été enterrée; Plutarque, *Quaestiones Graecae*, ch. XII, p. 362, éd. Didot. Les trois vases peints où sont représentés des jeux d'escarpolette (dans Gerhard, *Antike Bildwerke*, pl. 53, 54 et 55), ne permettent pas de douter qu'on y attachât une signification mythique : voy. Panofka, *Il Museo Bartoldiano*, p. 122 et 123; *Griechinnen und Griechen nach Antiken*, p. 6, pl. III, n° 7; Creuzer, *Symbolik*, t. III, p. 325; Bernhardy, *Eratosthenica*, p. 113, et Turnèbe, *Adversariorum* l. VIII, ch. 20. Probablement l'explication réelle de cet usage se trouve dans la croyance que les dieux infernaux, les Lares, étaient aussi les dieux de l'air : Varro similiter haesitans, nunc esse illos (Lares) Manes, et ideo Maniam matrem esse cognominatam Larum : nunc aerios rursus deos, et Heroas pronuntiat appellari; Arnobe, *Adversus Gentes*, l. III, par. XLI, p. 124; éd. de Leyde, 1651.

Mais le sens primitif et essentiel des *Oscilla* était la représentation symbolique d'un homme vivant immolé à Bacchus (1).

VI. Le Thymélé.

Les anciens monuments ne nous apprennent rien sur le thymélé : il était en bois, et dans les théâtres les mieux conservés, les derniers débris en ont disparu depuis longtemps sous la main des hommes et l'intempérie des saisons (2). Méritassent-elles la confiance que les antiquaires leur ont si complaisamment accordée, les peintures des vases à sujets dramatiques caractérisent le théâtre par des masques et des couronnes de verdure : elles auront craint de restreindre encore la place déjà si restreinte des personnages, et d'en gêner désagréablement la vue, car on n'en connaît aucune qui ait représenté le thymélé. Les anciens grammairiens nous ont au contraire laissé de nombreux renseignements, mais obscurs, sans critique et, au

(1) Oscilla in sacris Liberi, disait Servius, *ad Aeneidos* l. VI, v. 740. Si Bacchus n'était pas le seul à qui l'on en offrît (suspendit Laribus marinas (*l.* manias?), mollis pisar (*l.* molles pilas), reticula ac strofia; Varro, *Sesqueulyxes;* dans Nonius Marcellus, p. 368), nous n'en avons pas moins adopté, comme on voit, l'opinion que Preller a trop succinctement exprimée, avec son érudition et sa pénétration ordinaires; *Römische Mythologie*, p. 104. Cet usage a même, comme ceux qui étaient profondément entrés dans les mœurs populaires, survécu aux croyances idolâtres. Constantin disait dans sa Vie de saint Germain l'Auxerrois : Erat autem arbor pirus in urbe media, amoenitate gratissima : ad cujus ramusculos ferarum ab eo (Germano) deprehensarum capita pro admiratione venationis nimiae suspendebat; *Acta Sanctorum*, juillet, t. VII, p. 202. Büsching a publié (*Wöchentliche Nachrichten*, t. IV, pl. I, fig. 5, 6 et 7) trois statuettes mutilées, trouvées en Silésie, qui avaient un anneau au sommet de la tête, et à la fin de la récolte on suspend encore à un arbre, en Westphalie, une gerbe habillée en poupée : voy. Kuhn, *Westphälische Sagen*, t. II, p. 184, n° DXIII.

(2) Il n'est pas même figuré dans le revers de la médaille du British Muséum représentant le Théâtre de Bacchus à Athènes, qui a été publié par Leake, dans *The Topography of Athenes* : voy. Wieseler, *Theatergebäude*, pl. I, fig. 1, et Dodwell, *A classical and topographical Tour through Greece*, t. I, p. 301. M. Texier, qui semble avoir un peu négligé d'étudier la langue spéciale des Anciens, appelle *Proscenium*, le petit mur qui soutenait le logéion du côté de l'orchestre, et dit en parlant du théâtre de Parga : Une partie du Proscénium est écroulée, mais pas un morceau n'a été enlevé (? *Asie Mineure*, p. 711, col. 1), n'a point cherché à le restituer. Nous ne ferions d'exception que pour le théâtre, à notre avis très-important, d'Acré, en Sicile, dont le dessin a été publié par le duc de Serradifalco; *Le Antichità della Sicilia*, t. IV, pl. XXXII, fig. 1.

moins en apparence, contradictoires. Sans doute, dans cette question ainsi que dans les autres, quelques-uns ont répété sans le comprendre suffisamment ce qu'ils trouvaient dans des écrivains antérieurs ; d'autres ont forcé, sinon altéré complétement, le sens naturel des mots, et presque tous ont attribué à des faits particuliers une signification générale qui ne leur appartenait pas. Ils sont pour la plupart relativement assez récents, et attachaient une importance rétroactive aux usages de leur temps. L'esprit grec, actif jusqu'à l'agitation et l'inconsistance, n'avait plus cependant, comme dans l'extrême Orient, la superstition du passé : il aimait le beau en toutes choses et, au lieu de conserver avec respect les traditions du théâtre, cherchait à mettre en rapport plus intime les formes de la représentation avec le sujet de la pièce. C'est seulement dans l'histoire de la poésie dramatique, dans ses nécessités et dans sa logique, que se trouve la vraie raison des différentes parties du théâtre ; c'est là qu'il faut se renseigner sur leur destination et leur nature, quand on veut les comprendre et s'expliquer leurs changements.

L'idée mère de la tragédie était la célébration de Bacchus. Lorsque, pour être mieux vues et se faire plus facilement entendre, les Pompes des Dionysiaques montèrent sur une table (1), elles voulurent l'approprier à sa nouvelle destination en y dressant une espèce d'autel qu'on nommait *Thyoris*, la Montagne du sacrifice (2). Devant les autels s'étendait un espace vide, où s'accomplissaient les différents rites et se chantaient les hymnes consacrés au dieu (3) : il y en eut donc aussi un dans ces tem-

(1) Pollux, l. IV, par. 123; *Etymologicum magnum*, p. 458.

(2) Τράπεζα, πέμματα ἔχουσα, ἡ θεωρὶς ὠνομάζετο, ἡ θυωρίς · Pollux, *Ibidem*, p. 423 : nous n'adoptons pas, comme on le voit, l'interprétation vulgaire *aut sacra*. Ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς, καὶ ἀγυιεὺς ἔκειτο βωμὸς πρὸ τῶν θυρῶν · Pollux, *l. l.* : voy. aussi Harpocration, p. 4; Sch. *ad Vespas*, v. 875; Suidas, s. v. Ἀγυιαι et Θυμέλη; Preller, *Rheinisches Museum*, 1846, p. 386, note 15, et Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, t. II, p. 268.

(3) Celui du grand autel d'Olympia avait même un nom particulier, Πρόθυσις (Pausa-

ples improvisés (1), qu'on appela d'un nom également emprunté aux usages liturgiques, *Thymélé*, la Place des chants du sacrifice (2). Mais ce nom convenait parfaitement à toute la scène (3), puisqu'elle n'avait aucune autre destination que de servir aux louanges de Bacchus et à la consommation du sacrifice, et quelques écrivains le lui donnèrent également (4). Plus tard cette confusion s'accrut encore : par une métaphore aussi naturelle, on restreignit le sens du thymélé, et on désigna par son nom l'autel dont il était à l'origine une dépendance et le complément (5).

Au désir d'honorer Bacchus se joignit bientôt le plaisir de la fête, et on le voulut plus solennel, plus vif et plus complet. Les chants se développèrent et se rattachèrent à un sujet historique; un dialogue s'y mêla, de jour en jour plus étendu, plus essentiel, plus dominant. La Table devint un vrai théâtre, mieux orné, mieux approprié à la représentation d'une action, entouré de siéges plus commodes et plus nombreux. Le Chœur se disciplina, et aurait sans doute disparu comme impossible et absurde, si ces représentations, ramenées tous les ans par les Dionysiaques, n'eussent été forcées, ainsi que toutes les manifestations religieuses des masses, de se conformer aux traditions. Mais tout en conservant un caractère spécial, il se mêla

nias, l. v, ch. 13), et l'on peut en conclure qu'il se trouvait avec plus ou moins de développement dans les autres temples.

(1) C'est ce qu'indique clairement le passage de l'*Etymologicum magnum*, s. v. Ὀρχήστρα, qui ne se trouve pas répété dans Suidas : τετράγωνον οἰκοδόμημα κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου.

(2) Probablement Θυμέλη avait d'abord signifié Temple (Euripide, *Electra*, v. 713, *Ion*, v. 46), ou même la Partie la plus sainte du temple (Euripide, *Ion*, v. 233); et on ne craignait pas d'appeler le thymélé du théâtre, θεοῦ δόμος ; *Ibidem*, v. 45.

(3) Les Anciens donnaient déjà ce nom au théâtre proprement dit, comme on l'a vu dans le passage de Pollux que nous citions tout à l'heure : voy. aussi la note suivante.

(4) Νῦν μὲν θυμέλην καλοῦμεν τὴν τοῦ θεάτρου σκηνήν· *Anecdota*, p. 42, l. 23, éd. de Bekker. Σκηνὴ δέ ἐστιν ἡ νῦν θυμέλη λεγομένη· *Ibidem*, p. 292, l. 13. Θυμέλη, Scena; *Cyrilli Glossarium*, d'après Bode, *Geschichte der hellenischen Dichtung*, t. III, p. 43, note 5. Voy. aussi l'*Etymologicum magnum*, s. v. Θυμέλη, p. 458; s. v. Παρασκήνια, p. 653, et Phrynichus, *Fragmenta*, p. 164, éd. de Lobeck.

(5) Βωμὸς τοῦ Διονύσου,.. ὃ καλεῖται θυμέλη, παρὰ τὸ θύειν· Suidas, s. v. Σκηνή. Θυμέλην οἱ ἀρχαῖοι ἀντὶ τοῦ θυσίαν ἐτίθουν· Thomas Magister, p. 179, éd. de Ritschl. Θυμέλη, ὁ βωμὸς, ἀπὸ τοῦ θύειν· Schol. ad Lucianum; *Opera*, t. V, p. 327, éd. de Lehmann.

activement au drame : il en remplissait les lacunes par ses chants et ses danses, lui donnait plus de pompe, parfois même se liait plus intimement au sujet et devenait un véritable personnage. Sa place ne pouvait plus être à demeure sur cette bande étroite où parlaient les acteurs : sa présence constante aurait nui au développement de l'action et, à moins d'invraisemblances choquantes, l'eût souvent empêchée. Mais ce déplacement n'était pas une nouveauté qui blessât positivement les usages : il avait déjà sans doute fallu changer le thymélé de place pour satisfaire les convenances des poëtes, et l'orchestre était chez les Grecs une partie intégrante du théâtre, que l'on raccordait par des ornements particuliers avec les décors de la scène, et où se passait quelquefois une partie de la pièce (1). Mais des nécessités d'optique et d'acoustique avaient obligé d'élever le théâtre bien au-dessus, et la partie la plus basse, le *Conistra*, la Place sablée, comme on l'appelait par habitude, quoiqu'elle fût certainement planchéiée, ne pouvait non plus convenir au Chœur lorsqu'il intervenait réellement dans la pièce (2). A peine aurait-il aperçu, de l'enfoncement où il se serait trouvé (3), ce qui se passait sur la scène, et il eût paru à juste titre trop séparé des acteurs et beaucoup trop étranger à la pièce. D'abord sans doute les personnages montaient seuls sur la table, le Chœur restait de plain-pied avec les spectateurs (4) ; mais il y monta aussi lorsque la Tragédie se fut organisée, et concourut à l'action et à la mise en scène (5). De nouveaux développements amenèrent de nouveaux changements

(1) Nous citerons comme exemples *les sept Chefs devant Thèbes* et *les Suppliantes* d'Eschyle. Voy. Pollux, l. IV, par. 124 ; t. I, p. 424.

(2) Μετὰ δὲ τὴν θυμέλην ἡ κονίστρα, τουτέστι (καλεῖται), τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου· *Etymologicum magnum*, s. v. Ὀρχήστρα, p. 743, et Suidas, s. v. Σκηνή ; t. II, P. II, col. 786.

(3) Ejus logei altitudo non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim, disait Vitruve, l. V, ch. 7, et les théâtres des Romains ne différaient pas sur ce point d'une manière importante des théâtres grecs.

(4) Ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς, τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο· Pollux, l. IV, par. 123.

(5) Dans le *Prométhée*, *les Suppliantes* et *les Perses*, d'Eschyle ; *Œdipe à Colone*, de Sophocle ; *les Suppliantes*, d'Euripide, etc.

matériels : comme le théâtre était trop étroit pour qu'il y pût varier et marquer suffisamment ses passes, on réserva le logéion aux acteurs qui parlaient, et on y adjoignit un orchestre où les autres dansaient et chantaient (1) ; mais ils n'en restaient pas moins étroitement unis à la représentation et à la pièce (2). Encore dans la tragédie d'Euripide, à laquelle elle a donné son nom, Hélène dit au Chœur, en lui montrant la décoration du fond : Venez, venez dans le palais (3), et il répond : Ce n'est pas avec peine que j'entends votre invitation (4). Le théâtre reste vide, et, après une assez longue scène entre Ménélas et la Vieille esclave, le Chœur reparaît en disant : J'ai entendu dans la demeure royale les prédictions de la vierge inspirée (5). Il n'y a presque aucune tragédie où le Coryphée, se mêlant au dialogue, n'adresse la parole à quelqu'un des personnages, et cette intervention eût été impossible si le thymélé ne se fût trouvé bien à proximité du logéion. Quand, dans *les Suppliantes* d'Eschyle, le Chœur, composé des filles de Danaüs, y invoque les dieux, leur père dialogue avec elles de la scène et s'unit à leurs prières (6). Quelquefois, notamment dans l'*Ajax* de Sophocle et dans l'*Alceste* d'Euripide, le Chœur changeait de place pour se conformer à la pièce : il est même probable que ces changements avaient lieu assez souvent, puisque les théoriciens de l'Art dramatique leur donnaient des noms particuliers (7), dont ils n'eus-

(1) Ὀρχήστρα : πρῶτον ἐκλήθη ἐν τῇ ἀγορᾷ· εἶτα καὶ τοῦ θεάτρου τὸ κάτω ἡμίκυκλον, οὗ καὶ οἱ χοροὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο· Photius, p. 351, l. 16. Aussi confondait-on quelquefois l'orchestre et le thymélé : Ὁ χορος, ὅτε εἰσῄει ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, ἥ ἐστι θυμέλη· Schol. ad Aristidem; *Opera*, t. III, p. 535, l. 36, éd. de Dindorf. Σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ· Pollux, l. IV, par. 123. Mais les grammairiens qui se piquaient de connaître la vraie signification des mots et de les employer dans leur sens exact, ne toléraient pas ces licences d'expression ; Phrynichus disait en parlant du thymélé : Ἐν ᾧ αὐληταὶ καὶ κιθαρῳδοὶ καὶ ἄλλοι τινὲς ἀγωνίζονται· σὺ μέντοι, ἔνθα οἱ αὐληταὶ καὶ οἱ χοροὶ, ὀρχήστραν, μὴ λέγε δὲ θυμέλην· *Fragmenta*, p. 163, éd. de Lobeck.

(2) Nous citerons comme exemple *les Euménides* d'Eschyle : on les voyait d'abord sur le théâtre, endormies dans le temple d'Apollon (v. 46 et 47, 179 et suiv.), et elles traversaient la scène pour occuper la place habituelle du Chœur sur le thymélé.

(3) V. 331.

(4) V. 334.

(5) V. 515.

(6) V. 204-216.

(7) Μετάστασις, Changement ; Ἐπιπάροδος, Retour.

sent pas sans doute surchargé la langue si sa place ordinaire eût été le plan de l'orchestre où il exécutait ses passes (1). Plusieurs témoignages sont même formels : il descendait, quand il venait du thymélé, dans la partie de l'orchestre spécialement réservée à la danse. Loin d'être encavée au-dessous du logéion, une partie du thymélé devait d'ailleurs être plus élevée, puisque les acteurs qui s'y trouvaient voyaient plus loin que les autres (2). Danaüs dit même dans *les Suppliantes* d'Eschyle : De ce lieu élevé, où s'est réfugié un malheureux, j'aperçois un navire (3). Ce n'est pas là, il s'en faut de beaucoup, le seul endroit qui prouve que le thymélé pouvait concourir à l'ornement du proscénium et à la mise en scène : il représentait un tombeau dans *les Perses* et *les Choéphores* (4), devenait dans *Ion* l'autel d'Apollon (5), dans *les Suppliantes* d'Euripide, celui de Cora et de Déméter (6), et une sorte de Panthéon dans *les sept Chefs devant Thèbes* (7).

Ces renseignements sont plus que suffisants pour nous autoriser à conclure. Le thymélé était une petite plate-forme rectangulaire (8), sur le devant du théâtre, assez basse pour que, malgré son élévation sur des gradins, l'autel de Bacchus ne masquât point les acteurs (9). On y descendait du logéion par de larges marches en bois, dont une seconde volée conduisait à

(1) Voy. Athénée, l. XIV, p. 617 B, et Schol. *ad Equites*, v. 149.

(2) Sophocle, *Ajax*, v. 1042-46 ; *Œdipus Rex*, v. 78-79 ; *Electra*, v. 1428 et suivantes.

(3) V. 713 : le v. 365 prouve que l'autel ne dépendait pas du Palais.

(4) Genelli, *Das Theater zu Athen*, p. 72.

(5) V. 1283 et 1284.

(6) V. 33 et 64. Nous croyons aussi avec O. Müller, *Anhang zu den Eumeniden*, p. 38, que dans l'*Agamemnon*, d'Eschyle, il représentait le κοινοβωμία d'Argos.

(7) Ἀγάλματα, v. 258 et 265. Peut-être, malgré le pluriel, n'y avait-il réellement qu'une seule statue ; mais ce serait alors celle de Jupiter ; v. 255 et 256.

(8) Voy. le passage de l'*Etymologicum magnum*, que nous avons cité p. 440, note 1, et que nous aurons encore l'occasion de citer. Cette petite plate-forme en avant du logéion est indiquée dans le plan, malheureusement insuffisant, du théâtre d'Acré, que le duc de Serradifalco a publié ; *Le Antichità della Sicilia*, t. IV, pl. XXXII, fig. 1.

(9) On ne comprend pas que, malgré sa compétence à titre d'architecte, M. Texier ait pu dire en parlant du théâtre de Parga : Le thymélé était devant l'orchestre, on y arrivait de plain pied ; *Asie mineure*, p. 712, col. 1.

l'orchestre. Quoique assez éloigné du théâtre pour que le Chœur tournât tout autour (1), l'autel en était assez rapproché pour sembler au besoin en faire partie, et en montant sur les gradins, le Coryphée, qui, en sa qualité de danseur, ne pouvait se grandir sur un cothurne, se trouvait un peu plus élevé que les personnages et conversait facilement avec eux. Lorsque les Choreutes n'étaient pas en scène, ils s'asseyaient au pied du proscénium, sur les premiers degrés de l'autel, et disparaissaient presque entièrement; sur les gradins opposés, faisant face aux spectateurs, se tenaient les officiers de police chargés de veiller au bon ordre de la représentation, et peut-être aussi les juges qui décernaient les prix (2). Également en vue du public et des acteurs, les gradins de côté étaient occupés par les joueurs de flûte, qui accompagnaient le Chœur et ajoutaient par leur musique et leur costume au plaisir et à la solennité de la fête (3). Quelquefois l'autel dressé sur le thymélé devenait une tribune (4), d'où l'on adressait au public la Parabase et probablement le Prologue lorsqu'il fut séparé de la pièce. A Rome, où le Chœur n'était plus qu'un intermède de chant et n'entrait en scène qu'après la sortie de tous les personnages, il figura comme les autres acteurs sur le pulpitum. L'autel, désormais sans utilité et sans raison, fut remplacé par une statue de Bacchus, que l'on transporta aussi sur le théâtre, où, par un dernier souvenir de l'origine du Drame, elle primait sur celle du dieu en l'honneur de qui se donnaient les jeux (5). Le thymélé de-

(1) Chorus circa aras fumantes, nunc spatiatus, nunc revolvens gyros cum tibicine concinebat; Euanthius, *De Tragoedia et Comoedia*, ch. II : voy. *Aves*, v. 958; *Pax*, v. 957; Sch. *ad Nubes*, v. 311, et Sommerbrodt, *Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*, t. LI, p. 22 et suivantes.

(2) Voy. Suidas, s. v. Ραβδοῦχοι, et Sch. *ad Pacem*, v. 733.

(3) C'était, suivant Suida,s ἡ αὐλητική; t. I, P. II, col. 1222. Voy. aussi *Aves*, v. 861; Phrynichus, *Fragmenta*, p. 163, éd. de Lobeck, et Athénée, l. XIV, p. 617 B, p. 631 F.

(4) Θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὖσα, εἴτε βωμός· Pollux, l. IV, par. 123 : voy. aussi Suidas. s. v. Σκηνή.

(5) In scena duae arae poni solebant, dextra Liberi, sinistra ejus dei cui ludi fiebant; Donatus, *De Tragoedia et Comoedia*. voy. Lactance, *De Institutione divina*, l. VI. ch. 20.

vint vide (1), comme dit un grammairien qui malheureusement n'a pas daté son expression : il ne servit plus que d'estrade pour les intermèdes de musique et de danse (2), et redevint, ce qu'il était d'abord, *une simple table* (3) où se jouaient les Mimes et les Planipédies qui n'avaient point besoin d'appareil scénique ni de beaucoup d'espace (4).

Des archéologues, beaucoup trop considérables pour qu'il soit possible de passer leur opinion sous silence, ont admis deux thymélés : l'un, sur une plate-forme un peu au-dessous du théâtre ; l'autre, au milieu de l'orchestre, à l'extrémité du conistra. Ce serait peut-être la première fois que deux choses aussi différentes auraient coexisté avec le même nom ; et cette supposition si invraisemblable ne s'appuie que sur un passage très-corrompu et d'autant plus suspect qu'il se retrouve textuellement dans un autre grammairien sans les trois mots dont elle s'autorise. Il y a, en effet, dans l'*Etymologicum magnum :* Μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου, τετράγωνον οἰκοδόμημα κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου (5), ὃ καλεῖται θυμέλη, παρὰ τὸ θύειν· μετὰ δὲ τὴν

(1) Κενόν ; dans l'*Etymologicum magnum :* voy. ci-après.

(2) Pulpitum, quod λογεῖον appellant (Graeci), ideo quod apud eos tragici et comici actores in scena peragunt ; reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones, itaque ex eo scenici et thymelici graece separatim nominantur ; Vitruve, l. v, ch. 8. Thymelici erant musici scenici, qui in organis et lyris et citharis praecinebant, et dicti thymelici quod olim in orchestra stantes cantabant supra pulpitum quod thymele vocabatur ; Isidore, *Originum* c. XVIII, par. 47. Voy. aussi Lucien, *De Saltatione*, par. LXXVI.

(3) *L'Etymologicum magnum*, p. 458, disait du thymélé : Τράπεζα δὲ ἦν, ἐφ' ἧς ἑστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ᾖδον, μήπω τάξιν λαβούσης τραγῳδίας.

(4) Orchestra locus in scaena, quo antea, qui nunc planipedes appellantur, non admittebantur histriones, nisi tantum interim dum fabulae explicarentur, quae sine ipsis explicari non poterant ; Festus, p. 187, éd. de Lindemann. Beatus Genesius, cum esset in urbe Roma magister mimithemelae (*mimicae ;* dans un autre ms.), qui stans cantabat super pulpitum, quod thymele vocabatur, et rerum humanarum erat imitator ; *Acta Sanctorum*, Août, t. IV, p. 122. Σκηνὴ δέ ἐστιν ἡ νῦν θυμέλη λεγομένη· *Etymologicum magnum*, p. 653. Voy. aussi p. 440, note 4.

(5) Ces six mots manquent dans Suidas, et M. Bernhardy suppose avec l'assentiment de M. Wieseler (*Ueber die Thymele*, p. 2, note 5), que le scribe les a passés, parce qu'il y a dans deux mss. ὃ au lieu de ὅς. Cette raison nous semblerait en effet très-forte si ces deux mss. n'étaient pas remplis de fautes, si ὅς ne se trouvait pas dans tous les autres, et si le texte de Suidas était partout ailleurs semblable à celui de l'*Etymologicum ;* mais ὡς εἴρηται y manque, et il y a ἀφ' οὗ au lieu de ἐφ' οὗ, et ἔστι μετὰ au lieu de εἶτα μετά. Nous croyons d'ailleurs ce passage corrompu : l'auteur aura sans doute voulu dire sur une plate-forme rectangulaire, au-dessous du milieu de la scène.

θυμέλην ἢ κονίστρα, τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου (1), et pour G. Hermann, pour Otfried Müller, pour Donaldson, ἐπὶ τοῦ μέσου signifieraient *dans le milieu* (de l'orchestre). Mais il serait beaucoup plus grammatical de traduire *sur le milieu* (de la scène, du logéion, dans la langue de l'*Etymologicum*, à la place où se trouve maintenant la loge du souffleur), et le reste de la phrase ne nous semble pas permettre une autre interprétation. Après le théâtre (2) se trouve l'autel de Bacchus, une plate-forme rectangulaire attenante au milieu du proscénium, appelée *Thymélé*, du verbe θύειν, Sacrifier : après le thymélé se trouve le conistra, la partie planchéiée du sol du théâtre (3).

VII. Les pièces de théâtre étaient-elles vraiment jouées à Athènes par trois acteurs?

C'est là une curieuse et très-importante question, sur laquelle nous avons avancé une opinion toute nouvelle, et, nous devons le reconnaître en commençant, elle ne s'appuie sur au-

(1) P. 743, s. v. Ὀρχήστρα ; dans Suidas, s. v. Σκηνή ; t. II, p. II, col. 785.

(2) L'auteur vient de parler du décor du fond et des décorations latérales : Ὀρχήστρα signifie ici certainement le Logéion, le Théâtre, comme il arrivait quelquefois dans les écrivains de la période alexandrine. Ainsi, on lit dans l'Argument des *Nuées* d'Aristophane : Ὁ χορὸς κωμικὸς εἰσήρχετο ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, τῷ νῦν λεγομένῳ λογείῳ ; et dans le Scol. *ad Equites*, v. 508 : Ἑστᾶσι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον οἱ (χορευταὶ) πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέποντες · ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἑστῶτες καὶ πρὸς τοὺς θεατὰς βλέποντες τὸν λόγον ποιοῦντας · *Aristophanis Scholiastae*, p. 52, éd. Didot. Orchestra autem pulpitus erat scenae ubi saltator agere possit aut duo inter se disputare ; Isidore, *Originum* c. XVIII, par. 44. Μετὰ aurait dû être traduit par Après et non par Avec, comme on l'a fait jusqu'ici, puisqu'il gouverne l'accusatif et non le génitif, et il y a une preuve positive que l'auteur de l'*Etymologicum magnum* ne s'écartait pas sur ce point des habitudes de la grammaire. Il y a avant le passage que nous venons de citer : Σκηνὴ ἡ μετὰ τὴν σκηνὴν (l. σκευὴν, comme dans Suidas) εὐθύς · Immédiatement après la décoration du fond se trouvent les coulisses.

(3) Au moment de mettre ce travail sous presse, nous avons réussi à nous procurer une brochure épuisée de M. Sommerbrodt, où se trouve son opinion définitive sur ce point, et nous voyons avec plaisir qu'elle est en somme à peu près conforme à la nôtre. Excipit enim proscenium sive logeum media illa theatri pars, semicirculi formam habens, orchestra sive conistra, in qua per scalas adscendebatur in pulpitum ad Chororum usum exstructum (thymelen), quod pulpitum ipsum scalarum ope cum proscenio erat conjunctum ; *De Aeschyli Re scenica*, p. XLI. Sans entrer dans aucun développement ni donner aucune preuve, Quadrio avait déjà émis les mêmes idées ; *Storia d' ogni poesia*, t. III, p. 416.

cun texte positif, négligé jusqu'ici ou mis récemment en lumière. Le paradoxe n'exerce sur nous aucune séduction, et, quoique la Comédie soit bien moins intéressée dans la question que la Tragédie (1), nous regrettons de n'avoir pu éviter une excursion dans les broussailles de l'érudition. Mais cette forme si restreinte de la mise en scène, cette condition légale du poëte à Athènes auraient exercé trop d'influence sur l'Art dramatique lui-même pour qu'il fût possible de les passer sous silence dans un travail dont la pensée est de montrer que la Comédie est un produit particulier à la civilisation de chaque peuple et reste en rapport constant avec elle.

Un passage répété par trois grammairiens dit positivement que l'on distribuait à chaque poëte, par la voie du sort, trois acteurs qui jouaient sa pièce (2), et de nombreuses allusions, des assertions formelles ne permettent pas de douter que cette prétendue division de la pièce en trois parties ne répondît à un fait très-réel (3) ; mais quand on a voulu l'appliquer aux drames qui nous sont parvenus, on s'est trouvé arrêté par d'insurmontables difficultés. Même dans les pièces les plus simples, il y a

(1) Elle avait certainement conservé beaucoup plus d'irrégularité. Τὰ πρόσωπα εἰσῆγον ἀτάκτως, καὶ μόνος ἦν γέλως τὸ κατασκευαζόμενον, disait l'Anonyme, Περὶ Κωμῳδίας ; dans Meineke, *Historia critica*, p. 540. Ainsi, par exemple, dans *les Guêpes* d'Aristophane, les quatre principaux personnages, Philocléon, Bdélycléon, Xanthias et Josias, se trouvaient ensemble sur le théâtre, et plusieurs des écrivains qui soutiennent l'opinion que nous combattons, ont reconnu que l'obligation de n'employer que trois acteurs n'existait pas pour la Comédie. Après avoir prouvé qu'il en était ainsi nécessairement pour *les Acharniens*, Otfried Müller ajoutait : Doch scheint Aristophanes in andern Stücken (wie Sophocles im Oedip auf Kolonos) auch einen vierten Schauspieler zugezogen zu haben ; *Geschichte der griechischen Literatur*, t. II, p. 205. Enger disait aussi au commencement de sa dissertation, *De histrionum in Aristophanis Thesmophoriazusis Numero* : Etiam quartarum partium actorem ab Aristophane adhibitum esse constat. Voy. Beer, *Ueber die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes*, p. 16.

(2) Οἱ ποιηταὶ ἐλάμβανον τρεῖς ὑποκριτὰς κλήρῳ νεμηθέντας · Hésychius, t. II, col. 666 ; Suidas, t. II, P. I, col. 954, et Photius, p. 293.

(3) Nous citerons entre autres Démosthène, *De falsa Legatione*, par. 445, et Plutarque, *Praecepta gerendae Reipublicae*, ch. XXI, par. III, p. 997. Un savant allemand qui manquait un peu d'originalité et d'exactitude, mais qui réunissait à une grande activité d'esprit une érudition profonde, ne craignait pas de dire : Quamvis enim dubitari nequeat, quin omnes quotquot essent fabulae alicujus personae tribus actoribus agendae fuerint; K. Fr. Hermann, *De Distributione personarum inter histriones in tragoediis graecis*, p. 31.

toujours plus de trois personnages, et en supposant que les différents acteurs en aient successivement représenté plusieurs; que, malgré la complication des costumes de théâtre, ils aient pu se déshabiller et se rhabiller avec assez de prestesse pour reparaître aussitôt et ne pas interrompre la représentation, on ne résoudrait rien. Beaucoup de pièces, incontestablement représentées, exigeaient la présence simultanée d'un plus grand nombre d'acteurs sur la scène (1). Aussi, après avoir posé comme un fait avéré que l'État n'en donnait que trois, a-t-il fallu admettre, d'après un passage évidemment corrompu d'un compilateur indigne de confiance (2), qu'il y en avait quelquefois un quatrième. Mais les combinaisons les plus ingénieuses et les plus osées n'ont pu, même avec ce renfort, indiquer une distribution de rôles dont on dût reconnaître au moins la vraisemblance (3). Il resterait d'ailleurs à expliquer par quelle

(1) Hermann lui-même disait, *l. l.*, p. 38 : Nimirum hoc quidem inter omnes constat, in tragicis quoque Graecorum fabulis fuisse locos, ubi loquentium numerus vel consecutio vulgarem histrionum modum excederet, idque jam dudum viri docti ex ipso παραχορηγήματος nomine collegerunt.

(2) Les anciens grammairiens attribuaient volontiers à l'Antiquité les usages de leur temps, et donnaient à un fait tout exceptionnel une signification générale et absolue. Ainsi, par exemple, à en croire Pollux, dont il s'agit ici, les décorations de côté se seraient composées d'un trône élevé sur des marches : τὸ μὲν ἐκκύκλημα, ἐπὶ ξύλων ὑψηλὸν βάθρον, ᾧ ἐπίκειται θρόνος · l. IV, par. 128. Quelquefois aussi la négligence des copistes a introduit dans les manuscrits de fausses leçons qui en ont altéré le sens. On lit maintenant dans l'*Onomasticon* : Ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα. Εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ἐκαλεῖτο · l. IV, par. 109 et 110. Ce passage est incontestablement corrompu, et les corrections que l'on a proposées, même celles de G. Hermann, dans son Mémoire, *De Aeschyli Psychostasia* (*Opuscula*, t. VII, p. 346 : voy. aussi celles de Fritzsche, *ad Aristophanis Thesmophoriazusas*, p. 32 et 251 et suivantes) sont beaucoup trop arbitraires pour que nous leur puissions reconnaître aucune autorité. Les différentes interprétations elles-mêmes ne nous semblent pas satisfaisantes. Il ne s'agit point, comme l'ont dit Lachmann, *De Mensura tragoediarum*, p. 3, et Bode, *l. l.*, t. III, p. 183, note 2, de Choreutes parlant et chantant en dehors du Chœur. Nous ne croyons pas non plus que l'explication d'Otfried Müller soit complétement juste : Παραχορήγημα heisst wohl Alles, was von Chorpersonen ausser ihren gewöhnlichen Functionen geleistet wird, es sey dass sie Personen der Bühne oder einen andern nicht erscheinenden Chor ersetzen; *Rheinisches Museum*, t. V, p. 342. Cela convient parfaitement à la seconde phrase de Pollux (voy. le Scol. *ad Ranas*, v. 211, et *ad Pacem*, v. 117); mais le Coryphée était le seul membre du Chœur qui pût jouer un rôle dans la pièce, et c'était en son propre nom qu'il y figurait, comme contemporain et simple spectateur des malheurs du Héros. Voy. ci-après, p. 457, note 1.

(3) Pour expliquer la mise en scène de l'*Antigone*, de Sophocle, O. Müller, *Geschichte der griechischen Literatur*, t. II, p. 59, note, a supposé qu'il y avait quatre Protagonistes, et cette supposition de quatre personnages jouant à la fois le Premier rôle n'a pas paru assez vraisemblable pour se passer

grâce d'état l'Archonte chargé de cette distribution aurait apprécié le vrai mérite des différents acteurs et, en dépit de leurs prétentions, les eût classés d'après leurs aptitudes réelles; par quel hasard constant, des amours-propres irritables, complétement indépendants les uns des autres, se seraient subordonnés tour à tour et auraient concouru systématiquement à l'effet de la représentation; enfin par quelle erreur générale les grammairiens auraient parlé en termes si formels de trois acteurs quand l'État en donnait quatre. A moins de supposer que l'Antiquité tout entière se soit trompée sur un fait qui se produisait au grand jour dans toutes les fêtes, il faut donc substituer à l'interprétation judaïque de ce témoignage une explication rationnelle, qui s'appuie sur l'histoire du théâtre.

Le théâtre romain ne peut nous apprendre sur ce point rien de décisif. Cette division systématique d'une pièce entre trois acteurs était une chose toute grecque, étrangère à la nature du Drame, qui ne fut point naturalisée à Rome. Les poëtes rétrospectifs qui voulurent écrire en latin des tragédies et des comédies renouvelées des Grecs, furent assez intelligents pour y introduire quelques changements et certaines appropriations indispensables. L'abandon du Chœur, trop invraisemblable et trop contraire à l'effet dramatique pour être accepté par un pu-

de toute espèce de preuves. Les tragédies beaucoup plus simples d'Eschyle n'ont pu elles-mêmes être ordonnées d'une manière qui satisfît la critique. Selon Lachmann, il y aurait même eu trois Protagonistes dans l'*Agamemnon*, et son opinion est partagée par Richter, *Die Vertheilung der Rollen unter die Schauspieler der griechischen Tragödie*, p. 37, et par Müller, *l. l.*, qui remplacent seulement Égisthe par le Garde. D'après Schneider et K. Fr. Hermann, au contraire, Clytemnestre était seule Protagoniste, et les trois Protagonistes des autres n'auraient été que des Tritagonistes. Dans les *Choéphores*, selon Müller, *l. l.*,

le Prot. est Oreste;

le Deut. Électre, Égisthe et le Serviteur;

le Trit. Clytemnestre et la Nourrice :

il ne parle pas de Pylade. Selon K. Fr. Hermann, *De Distributione personarum inter histriones in tragoediis graecis*, p. 46,

le Prot. est Oreste et Égisthe;

le Deut. Clytemnestre;

le Trit. Électre, la Nourrice, le Serviteur et Pylade.

Selon Richter, *l. l.*, p. 39,

le Prot. est Oreste;

le Deut. Clytemnestre et Égisthe;

le Trit. Électre, la Nourrice et le Serviteur;

Pylade est Παραχορήγημα.

Voy. Schneider, *Attisches Theaterwesen*, p. 141 et suivantes, et O. Müller, *Eumeniden*, p. 110 et suivantes.

blic qui s'inquiétait de son plaisir et non de Bacchus, les forçait d'étoffer davantage leurs sujets et de multiplier les personnages (1). Ils admirent des quatrièmes et des cinquièmes rôles (2), et se refusèrent à gêner leur imagination par une prétendue règle aussi factice et aussi contraire au développement de l'Art. Si un critique d'un goût achevé, quoiqu'il fût souvent, par tempérament et par système, beaucoup trop Grec pour un Romain, proscrivait l'emploi d'un quatrième interlocuteur (3), il restait cette fois de son pays, et parlait, non des personnages de la pièce, mais des acteurs réunis dans une même scène, dont la voix grossie et étouffée par leur masque aurait, s'ils avaient été plus nombreux, mis de la confusion dans le dialogue (4). L'*actor primarum partium* n'était plus que le personnage principal de la pièce (5), quoique, selon toute apparence, il conservât encore un mode particulier de déclamation qui le désignait plus particulièrement à l'attention et donnait plus de relief à sa parole. Mais les Grecs attachaient une tout autre importance au Protagoniste : ils lui reconnaissaient une part prépondérante dans le succès de la pièce et l'autorisaient à immortaliser sa victoire en en consacrant un souvenir aux

(1) Latini scriptores complures personas in fabulas introduxerunt, ut speciosiores frequentia facerent; Diomèdes, *De poematum Generibus*, l. III, ch. IX, p. 455, éd. de Gaisford.

(2) Primo una persona substituta est cantoribus, quae respondens alternis Choro locupletavit variavitque rem musicam, tum altera, tum tertia, et ad postremum crescente numero... qui primarum partium, qui secundarum et tertiarum, qui quartarum atque quintarum actores essent; Donatus, *De Tragoedia et Comoedia*. Il dit aussi dans sa préface de l'*Hécyre* : Quartae partes sunt Parmenonis.

(3) Nec quarta loqui persona laboret;

Horace, *Ars poetica*, v. 192.

(4) Diomèdes, *l. l.*, l'a très-catégoriquement expliqué : Personae autem diverbiorum aut duo aut tres, raro autem quatuor esse debent; ultra augere numerum non licet. Acron lui-même, qui en sa qualité de savant grammairien était encore plus Grec qu'Horace, dit dans son Commentaire : Non loquantur in fabula plures quinque personis.

(5) Ait enim ita appellari, quod C. Volumnius, qui ad tibicinem saltarit, secundarum partium fuerit, qui fere omnibus mimis parasitus inducatur; Festus, SALVA RES EST, p. 254, éd. de Lindemann. Et cum in *Laureolo* mimo, in quo actor proripiens se ruina sanguinem vomit, plures secundarum certatim experimentum darent, cruore scena abundavit; Suétone, *Caligula*, ch. LVII. Pour dire qu'un automate représentant un dragon, devait concourir au succès d'une tragédie, ou plutôt y jouer le premier rôle, Lucien se sert même de l'expression μᾶλλον δὲ πρωταγωνιστὴς ἐσόμενος; *Alexander*, ch. XII; p. 330, éd. Didot.

dieux (1). Pour quelques philologues, c'était l'acteur qui parlait le premier (2), ou dont le rôle était le plus développé (3) ; pour d'autres, celui qui occupait plus constamment le théâtre (4), ou qui agissait davantage sur les événements (5). Des critiques plus sérieux l'ont cherché dans le personnage, même secondaire, qui donnait son nom à la pièce (6), et enfin dans le Héros lui-même, dans la victime relativement innocente du Destin (7). Ce sont de pures hypothèses, pour la plupart très-malheureuses (8), et un fait fort remarquable, complétement négligé jusqu'ici, ne permet d'en accueillir aucune. Dans les inscriptions votives, qui nous ont conservé les jugements prononcés au nom du Peuple à la suite de concours dramatiques, figurent comme vainqueurs, non-seulement le Poëte et le Chorége, mais le Protagoniste. Ce n'était donc ni le mérite littéraire de la pièce, ni la pompe du spectacle, ni le talent particulier d'un acteur que l'on avait voulu honorer par une récompense solennelle, mais l'effet de la représentation, la célébration réelle de Bacchus. Le Poëte présentait le manuscrit, et lors même qu'il n'en était pas l'auteur, c'est à lui que la récompense était dé-

(1) Voy. Böckh, *Corpus Inscriptionum graecarum*, t. I, p. 353, n° 231, et la Scolie de *la Paix*, du ms. de Venise, dans l'*Aristophane*, de Didot, p. 457, col. 2.

(2) C'était là sans doute sa signification primitive, πρωτολόγος, et son nom a été emprunté aux luttes successives des rhapsodes, ῥαψῳδῶν ἀγῶνες, qui ont eu tant d'influence sur les origines de l'art dramatique : voy. le *Hipparque* du pseudo-Platon, p. 228.

(3) Πρωταγωνιστὴς in fabula dicebatur qui plurima recitabat; Tollius, ad Lucianum, *De Calumnia*, t. III, p. 134, et dans son *Quatuor aetates rei scenicae*, Böttiger a émis la même opinion; *Opuscula*, p. 318.

(4) Est persona primarum partium quae saepius actu regreditur; secundarum et tertiarum, quae minus minusque procedunt; pseudo-Asconius, *ad Divinationem in Caecilium*, ch. xv; t. I, p. 325, éd. de Graevius.

(5) Il y a trois personnages dans la calomnie, dit Lucien, le calomniateur, le calomnié et celui devant qui on calomnie : πρῶτον μὲν δή, εἰ δοκεῖ, παραγάγωμεν τὸν πρωταγωνιστὴν τοῦ δράματος, λέγω δὲ τὸν ποιητὴν τῆς διαβολῆς· *De Calumnia*, par. VII, p. 616, éd. Didot.

(6) Von den Personen der Bühne giebt, so viel man nachweisen kann, immer nur die Hauptrolle des Protagonisten dem Stücke den Namen; O. Müller, *Eumeniden*, p. 111.

(7) Diejenige Person nun, deren Schicksal diese Theilnahme erweckt, die als äusserlich oder innerlich bedrängt erscheint; die am meisten pathetische Person — im alten Sinn des Worts — ist der Protagonist; O. Müller, *Geschichte der griechischen Literatur*, t. II, p. 57.

(8) Nullum reperire potui judicium, unde, uter histrio habendus esset princeps, cognosceretur; Lachmann, *De Mensura tragoediarum*, p. 23.

cernée; le Chorége procurait le Chœur et subvenait à tous les frais (1); le Protagoniste dirigeait la mise en scène et fournissait les autres acteurs. Il les instruisait, comme avant d'être remplacé par un officier spécial (2), le Chorége avait instruit les Choreutes (3). C'était un véritable fonctionnaire, qui avait ses devoirs politiques à remplir dans les Dionysiaques, et devenait passible d'une peine quand il les avait négligés (4). Il était non-seulement le directeur légal de la scène, mais le chef réel de la troupe (5), imposait à ce titre sa prééminence aux autres acteurs (6), choisissait les rôles qui lui agréaient davantage, et pouvait, s'il le préférait ainsi, ne remplir qu'un personnage secondaire (7). Il devait sa position à la confiance des poëtes (8) et à la célébrité que lui avaient faite les suffrages du Peuple (9). On voulait recevoir les leçons des plus fameux, profiter de leurs exemples (10), et l'acteur assez renommé pour s'offrir au

(1) Quelque chose de semblable se retrouve en Espagne, et probablement par tradition : Author de comedias apud Hispanos, non est, qui illas scribit, aut recitat, sed qui comicos alit et singulis solvit convenientia stipendia; Caramuel, *Rhythmica*, p. 710, éd. de 1663.

(2) Χοροδιδάσκαλος : cela rentrait habituellement dans les fonctions du Directeur de la mise en scène, qui en prenait même le titre.

(3) Voy. Suidas, s. v. χορηγός et χορικός; Aristophane, *Thesmophoriazusae*, v. 101 et suivantes, et Athénée, l. xiv, p. 633 B.

(4) Une preuve curieuse en a été conservée par Plutarque : Ἐπεὶ δὲ Ἀθηνόδωρος ὑπὸ τῶν Ἀθηναίων ζημιωθεὶς, ὅτι πρὸς τὸν ἀγῶνα τῶν Διονυσίων οὐκ ἀπήντησεν· *Alexander*, ch. xxix, par. 2; *Vitae*, p. 813.

(5) Voy. Démosthène, *De falsa Legatione*, p. 344 et 418; Plutarque, *Pelopidas*, ch. xxix, par. 4, et *De audiendis Poetis*, ch. iii, par. 21. Callistrate, l'auteur officiel des *Acharniens*, en avait dirigé la représentation et s'y était réservé le premier rôle : voy. Kockius, *De Philonide et Callistrato*, p. 24. C'est certainement à titre de Protagoniste qu'il avait été attaqué en justice par Cléon pour la représentation des *Babyloniens*; Schol. *ad Vespas*, v. 1275, et *Acharnenses*, v. 377.

(6) Böttiger est allé jusqu'à dire, peut-être avec un peu d'exagération : Jam vero facile conjectura assequi possumus, non solum in voce, sed in omni actione inserviisse et quasi lenocinatos esse Primarum partium personae histriones reliquos; *De Actoribus Primarum, Secundarum et Tertiarum partium*, p. 12.

(7) Ἴσως γὰρ οὐ κακῶς ἔλεγε τὸ τοιοῦτον Θεόδωρος ὁ τῆς τραγῳδίας ὑποκριτής · οὐθενὶ γὰρ πώποτε παρῆκεν ἑαυτοῦ προεισάγειν οὐδὲ τῶν εὐτελῶν ὑποκριτῶν, ὡς οἰκειουμένων τῶν θεατῶν ταῖς πρώταις ἀκοαῖς· Aristote, *Politica*, l. IV (VII), ch. xvii; *Opera*, t. I, p. 623, éd. Didot.

(8) Eschyle se servait volontiers de Cléander et de Myniscus; Sophocle employait quelquefois Tlépolémus et Clidémidès, et disputait à Euripide Polus, Théodorus, Aristodémus et Néoptolémus.

(9) Simmias disait dans une épigramme :

Πολλάκις ἐν θυμέλῃσι καὶ ἐν σκηνῇσι τεθηλὼς
Βλαισὸς Ἀχαρνίτης κισσὸς ἔρεψε κόμην.

Voy. les divers passages recueillis par Blomfield, *Museum criticum*, t. II, p. 88. Il y avait même un mot spécial pour signifier la rivalité des différentes troupes dans les concours, ἀντίτεχνοι; Alciphron, *Epistolae*, l. iii, let. 48.

(10) Ainsi, par exemple, le célèbre Polus était élève d'Archias; Plutarque, *Demosthenes*, ch. XXVIII, par. iii, p. 1025. On sait même qu'il y avait différentes Écoles

choix de l'Archonte devait grouper autour de lui des acteurs moins exercés ou moins célèbres qui le secondassent et lui permissent d'entreprendre la représentation d'une trilogie entière, quelles qu'en fussent la complication et les difficultés. Il s'associait les plus habiles, les admettait au partage de ses succès (1), et payait en argent le temps et la peine de ceux dont le talent trop incomplet ne pouvait prétendre à une récompense plus élevée (2).

La forme du Chœur était toute lyrique et marquée par une véritable mélodie : l'antistrophe était un complément musical, le plus souvent sans doute une répétition de la strophe, un *couplet*, et le Chœur, probablement divisé en deux bandes, se réunissait pour chanter à l'unisson, avec des variations plus ou moins prononcées, un troisième morceau, l'épode, qui concluait les deux autres. Les épisodes qui fournissaient successivement un prétexte aux différents chants du Chœur, étaient des récits, purement narratifs, d'anciennes histoires : l'acteur n'était encore qu'un rhapsode, gardant sa personnalité et son temps, et racontant comme une tradition des événements qui lui étaient étrangers. Thespis en fit un nouveau personnage, parlant de sa

(voy. Hésychius et Photius, s. v. Μελιτέων οἶκος), et que Néoptolémus avait toujours Ischander pour Deutéragoniste ; Démosthène, *De falsa Legatione*, p. 344. C'était déjà beaucoup pour l'Archonte d'avoir à apprécier les nouveaux Protagonistes et leurs troupes : il lui eût été complétement impossible de juger et de classer les acteurs secondaires.

(1) Voy. le *Thesaurus graecae linguae*, t. II, col. 1020, éd. de M. Hase. The first actor was regarded as the representative and manager of his troop ; he carried the inferior actors with him, received for himself the prize of victory, and though he may have given a share of this and of the other honours of the performance to his second performer, etc. ; Donaldson, *The Theatre of the Greeks*, p. 216. C'est aussi sans doute l'opinion de M. Bernhardy, puisqu'il a dit : Der Tritagonist dient für Geld als μισθωτός ; *Grundriss der griechischen Litteratur*, t. II, p. 643.

(2) Voy. Démosthène, *De Corona*, par. 262, p. 166, éd. de Vömel, et Plutarque, *Praecepta politica*, t. II, p. 816 F, qui l'appelle μισθωτὸς et πένητος.

Εὐριπίδου δὲ δρᾶμα δεξιώταν
διέκναισ' Ὀρέστην, Ἡγέλοχον τὸν Κινάρου
μισθωσάμενος τὰ πρῶτα τῶν ἐπῶν λέγειν ·

Strattis, *Hominum Lanio ;* dans le *Poetarum comicorum graecorum Fragmenta*, p. 291.

Cette absence de talent était assez générale et assez complète pour avoir fait du métier des Troisièmes acteurs une cause de mépris. Ἐτριταγωνίστεις, ἐγὼ δ' ἐθεώρουν, disait Démosthène à Eschine ; *De Corona*, par. 265, p. 166 : voy. aussi *De falsa Legatione*, par. 337, p. 235, et Lucien, *Piscator*, par. XXXIII.

propre histoire et exprimant des douleurs qu'il ressentait actuellement : l'épisode ne fut plus un simple fragment d'épopée, mais une scène de drame, et le Chœur ne se borna plus à des chants rétrospectifs ; il entra en rapports immédiats avec l'acteur, sympathisa à ses malheurs et se mêla aux récits par ses encouragements et ses conseils. C'était déjà, malgré la différence d'inspiration et de ton, une sorte de dialogue (1), qui s'accentua bientôt et se caractérisa de plus en plus. Dans ces monologues se mêlaient confusément et se succédaient tour à tour la narration des faits et l'expression des souffrances qui en résultaient. Ces dernières se prêtaient seules au pathétique ; elles constituaient seules un Héros de tragédie, et l'on inventa un second interlocuteur qui donnait la réplique et apprenait successivement au Premier personnage les événements que, dans l'intérêt du drame, il devait savoir. Les appareils de bronze, cachés dans les masques, ne grossissaient la voix qu'en lui retirant ce qu'elle avait de plus flexible et de plus personnel,

(1) C'est une conséquence de l'opinion d'Aristote : Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν· dans Thémistius, Disc. xxvi, p. 316 D, éd. de Hardouin. Πρόλογος est l'exposition du sujet, la narration des événements antérieurs au commencement de la pièce, et Ῥῆσις, le monologue déclamé, la parole personnelle d'un acteur substituée à un récit rhapsodique, et il en résultait nécessairement un véritable dialogue avec le Chœur. Comme ce fait capital pour l'histoire du Drame grec a été méconnu et même nié par Thiersch (*ad Pindarum*, t. I, p. 152), Kanngiesser (*Die alte komische Bühne in Athen*, p. 63), Kreuser (*Homerische Rhapsoden oder Rederiker der Alten*, p. 86) et Gruppe (*Ariadne*, p. 128), nous ajouterons à la logique naturelle des choses l'autorité de plusieurs savants distingués. Episodiis inventis accessit dialogus, ita tamen, ut unus tantum actor colloqueretur cum Choro ; Heeren, *De Chori Graecorum tragici Natura et Indole ;* dans Seebode, *Miscellanea critica,* t. I, p. 594. Qui primus in eam cogitationem venit, posse epicam fabulam idoneis colloquiis ita misceri cum religiosis Choris, ut totum aliquod inde efficeretur, nec jam narrari res, sed agi coram videretur, is demum pro inventore habendus graecae dramaticae artis.... ; eaque laus Thespidi... magno doctae Antiquitatis consensu tribuitur ; Dahlmann, *Primordia et successus Veteris comoediae Atheniensium*, p. 5. Der Schauspieler des Thespis hat vielmehr von der Unterredung mit dem Chor, als der andern Person, den Namen (ὑποκριτής), und in diesen Unterredungen liegt eben das Neue der fruchtbaren Aenderung ; Welcker, *Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie*, p. 268. Thespis es war, welcher diesen Einen Schauspieler zuerst aufstellte ; Bode, *Geschichte der hellenischen Dichtkunst*, t. III, p. 44. Thespidis meritum in hac potius re ponemus, ut peculiari actore adjuncto jam Chori dux haberet, quocum colloquia sereret, argumentaque, quae antea solus gestu et narratione exprimere conatus esset, jam vivi sermonis imitatione et naturali quodam decursu spectatorum oculis proponeret ; K. Fr. Hermann, *De Distributione personarum inter histriones in tragoediis graecis*, p. 14.

et, gênés comme ils l'étaient par leur attirail de théâtre, les acteurs ne pouvaient mimer leurs paroles avec action et se les approprier par des gestes suffisamment sensibles au public. Mais les Athéniens avaient l'esprit trop littéraire et le goût trop pénétrant pour vouloir trouver au théâtre des pastiches de la réalité; ils savaient que l'Art invente lui-même ses créations et ne se borne pas, comme une machine inintelligente, à copier en raccourci la Nature dans son incomplet de tous les temps et son déshabillé de tous les jours. La plupart des acteurs portaient des vêtements de fantaisie qui ne variaient que par la richesse un peu arbitraire des ornements; il avait fallu, pour les distinguer, avoir recours à des signes symboliques, étrangers à leur vraie nature et trop fictifs pour convenir également à tous les sujets (1). Le grave et poétique Eschyle eut la pensée, à la fois naturelle et profonde, de personnifier la déclamation et d'en donner une différente aux divers personnages (2). Cette ingénieuse supposition pouvait suffire pour les tragédies primitives, composées presque toutes de monologues, où les acteurs secondaires n'intervenaient que successivement, pour apporter des nouvelles et fournir au Protagoniste l'occasion d'expansions beaucoup plus lyriques que dramatiques. Quand les fables, devenues enfin moins sommaires et moins simples, exigè-

(1) Nous avons déjà montré, p. 297, note 5, et p. 310, note 4, tout ce qu'il y avait de faux et d'impossible dans la prétendue distinction des portes. On ne comprend pas que, comme M. Bode (*Geschichte der hellenischen Dichtkunst*, t. III, p. 164) et K. Fr. Hermann (*De Distributione personarum*, p. 62, note 38), des esprits aussi distingués que W. Schlegel (*Ueber dramatische Kunst und Litteratur*, t. I, p. 84) et O. Müller (*Geschichte der griechischen Literatur*, t. II, p. 56) aient pu y donner la moindre créance. Böttiger a poussé la foi dans cette impossibilité jusqu'à dire, en parlant du *Cyclope* d'Euripide : Quum Cyclops ipse primum ex antro prodeat, primas partes in illa fabula fuisse Polyphemi, non Ulyssis, satis apparet; *Opuscula*, p. 320. Une telle distinction eût été souvent aussi ridicule que le symbolisme d'Eumarus, d'Athènes, qui distinguait l'homme par un coloris différent dont le ton tranchait avec celui de la femme.

(2) Ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν, ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν, καὶ δεύτερον Αἰσχύλος· Diogène de Laërte, l. III, ch. 56. Il est même au moins probable que, sans s'astreindre à la régularité absolue que Lachmann et M. Weil ont soupçonnée et prétendu rétablir, Eschyle, pour mieux marquer le mouvement et la coupe du dialogue, cherchait à y mettre une sorte de parallélisme comme dans les chants du Chœur; que les différents interlocuteurs employaient le même nombre de vers pour se parler et pour se répondre.

rent un plus grand nombre de personnages, il fallut donc, par d'habiles combinaisons de mise en scène, n'en produire que deux à la fois sur le théâtre. Les contraintes qui en résultaient, empêchaient le développement régulier de l'action et rendaient les situations les plus dramatiques impossibles. Sophocle, qui comprenait beaucoup mieux les nécessités du Drame et pouvait mettre à son service une imagination plus variée et plus féconde, inventa un troisième mode de déclamation, un Troisième acteur, comme disent les grammairiens, qui lui permettait d'élargir le plan et de laisser quelque liberté d'action aux personnages (1). Mais cette nouvelle invention, la dernière ressource à laquelle se prêtassent l'organisme si constamment semblable et la nature si bornée de la voix humaine, était encore bien insuffisante. Les sept ou huit personnages indispensables au développement du sujet étaient quelquefois forcés, pour rester distincts de leurs différents interlocuteurs, de modifier leur déclamation naturelle, de changer de voix (2) : ce n'étaient plus des hommes gardant, quoi qu'il advînt, leur caractère personnel et leur unité, mais des personnages de théâtre soumis à toutes les exigences et à tous les hasards de la mise en scène. Pour rendre ces inconsistances moins choquantes, on semble avoir admis, dans quelques occasions bien rares, un Quatrième acteur, étranger à la tradition et contraire à l'unité du drame,

(1) Τὸν τρίτον ὑποκριτὴν ἐξεῦρε, dit le *Sophoclis Vita:* voy. aussi Aristote, *Poetica,* ch. IV, par. 16; Diogène de Laërte, l. III, ch. 56, et Suidas, s. v. Σοφοκλῆς.

(2) Lucien parle d'un acteur qui, après avoir joué le rôle de Cécrops ou d'Érechthée, reparaissait (ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ κελευσμένος) comme un simple esclave; *Necyomantia*, par. XVI, p. 126, éd. Didot. Dans la mosaïque de la Maison d'Homère, à Pompeï, représentant un foyer de théâtre, on a figuré aux pieds d'un acteur déjà masqué, trois autres masques (*Real Museo Borbonico,* t. II, pl. 56), indiquant sans doute qu'il avait à remplir plusieurs rôles dans la même pièce. C'était là un fait si notoire, que les stoïciens en avaient tiré leur comparaison habituelle de la vie avec une pièce de théâtre, et qu'Arrien faisait dire à Épictète dans son *Enchiridion*, ch. XVII, p. 54 : Οἷον ἂν θέλῃ ὁ διδάσκαλος. Cette distribution des parties et ces changements dépendaient certainement beaucoup plus des aptitudes de chaque acteur que de la nature des différents personnages et même des convenances de la mise en scène. Voilà pourquoi les plus ingénieux critiques, Lachmann, O. Müller, Schneider, Richter et K. Fr. Hermann, ont vainement cherché à les reconnaître et n'ont pu parvenir même à s'entendre. Voy. ci-dessus, p. 448, note 3.

dont la déclamation plus fortement accentuée devenait une sorte de chant et se rapprochait de la mélodie du Chœur (1).

Quand la Tragédie grecque eut reçu tous les développements dont elle était susceptible, le Chœur continua à y jouer un rôle capital, et de nombreux comparses, magnifiquement habillés, ajoutaient encore à la représentation plus de pompe et d'éclat (2). On distingua donc l'Acteur des autres figurants par un nom significatif, qui exprimait sa nature à part : c'était, dans la langue comme sur le théâtre, le personnage qui *répondait* (3), qui parlait d'une autre manière que les Choreutes. Lorsqu'on inventa un Second, puis un Troisième acteur, on voulut naturellement les différencier aussi les uns des autres par une déclamation spéciale qui les caractérisât : ils faisaient réellement une *partie* différente dans la pièce, et on leur donna à chacun un nom particulier qui indiquait la nature oratoire de leur rôle (4).

(1) Le passage de Pollux, cité p. 448, note 2, ne nous semble pouvoir signifier que ceci : Lorsqu'il fallait un quatrième acteur, en dehors de la mise en scène ordinaire (ce qu'on nommait παρασκήνιον), il ne déclamait pas, il chantait comme un Choreute, et s'appelait παραχορήγημα, En dehors des dépenses du Chorége. Εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο est une glose introduite dans le texte par l'étourderie d'un copiste (ce que Lachmann semble aussi avoir conjecturé, *De Mensura tragoediarum*, p. 3), et il faut mettre entre parenthèses παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα. La corruption du texte n'est pas contestable (voy. Fritzsche, *ad Aristophanis Thesmophoriazusas*, p. 32 et 251 et suiv.); mais peut-être G. Hermann (*ad Aristotelis Poeticam*, p. 109), Petersen (*De Aeschyli Vita*, p. 56) et Schneider (*Attisches Theaterwesen*, p. 137), ont-ils eu tort d'en trouver une preuve matérielle dans le nom d'*Agamemnon*, donné comme exemple de *Parachorégéma*, au lieu des *Choéophores*, où Pylade dit comme quatrième acteur les vers 900-902 : car il y a dans les manuscrits *Memnon*, et l'on sait que Eschyle avait réellement fait une tragédie de ce nom. Au reste, l'assertion de Pollux n'est rien moins que positive ; il dit seulement : πεπρᾶχθαι φασιν αὐτό. Voy. Schultze, *De Chori Graecorum tragici Habitu externo*, p. 23-29.

(2) C'était habituellement des Gardes, Δορυφορήματα : voy. Schneider, *l. l.*, p. 139 et suivantes ; Böckh, *Tragoediae graecae Principes*, p. 94 et suivantes, et ce passage si curieux d'Hippocrate sur le costume des figurants, où l'on voit une nouvelle preuve de l'ordre invariable et de la régularité matérielle qui régnaient dans les choses du théâtre : ὡς γὰρ ἐκεῖνοι σχῆμα μὲν καὶ στολὴν καὶ πρόσωπον ὑποκριτοῦ ἔχουσιν, οὐκ εἰσὶ δὲ ὑποκριταί.

(3) Ὑποκριτής vient de Ὑποκρίνεσθαι, forme que Homère et Hésiode donnaient à Ἀποκρίνεσθαι, Répondre (voy. Eustathius, *ad Iliadis* l. VII, v. 407, et Tyrwhitt, *ad Aristotelis Poeticam*, p. 116), et Pollux disait, l. IV, par. 123 : Ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς, τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.

(4) C'était certainement le sens primitif de Protagoniste, Deutéragoniste et Tritagoniste ; Δεύτερα λέγειν signifiait Assentari, Secundas agere in republica, Être subordonné, Accompagner : Caelium oratorem fuisse iracundissimum constat, cum quo, ut aiunt, coenabat in cubiculo lectae patientiae cliens, sed difficile erat illi in crapulam conjecto rixam ejus, cum quo edebat, effugere. Optimum judicavit, quicquid dixisset, sequi, et secun-

Ils étaient aussi distincts que nos Ténors, nos Barytons et nos Basses, et, comme il arrive souvent dans nos opéras, il y avait dans les pièces grecques plusieurs Premières, plusieurs Secondes et plusieurs Troisièmes parties (1). Malheureusement les anciens grammairiens n'ont point distingué la personne de l'acteur, qui disparaissait sous le masque et son appareil de théâtre, de son mode de déclamation : le rôle a primé et absorbé l'homme, et il est résulté de cette confusion, répétée dans vingt passages, une cause à peu près inévitable d'erreur.

Peut-être cependant les insurmontables difficultés qui en résultaient, auraient-elles dû avertir les savants de ne pas croire si aveuglément aux anciens textes ; mais ils espéraient pouvoir, à l'aide de suppositions plus ingénieuses, résoudre enfin des questions insolubles pour leurs confrères (2). Il n'y avait pas à Athènes, du temps de Périclès, des troupes régulières, organisées d'avance pour suffire à toutes les occurrences. La nécessité où se trouvait chaque artiste de remplir plusieurs rôles à la fois, avait influé sur la langue du théâtre : l'*Acteur* n'était

das agere. Non tulit Caelius assentientem, sed exclamavit : Dic aliquid contra, ut duo simus ; Sénèque, *De Ira*, l. III, ch. 8. Suidas, s. v. Σοφοκλῆς, distinguait encore, sans doute d'après la *Vie de Sophocle*, les Troisièmes acteurs du Tritagoniste : οὗτος πρῶτος τρισὶν ἐχρήσατο ὑποκριταῖς καὶ τῷ καλουμένῳ τριταγωνιστῇ.

(1) C'était une conséquence inévitable du nombre double et quelquefois triple des personnages. Elmsley, qui, si nous ne nous trompons, est le premier qui ait formellement reconnu ce fait, a dit en parlant de l'*Alceste* d'Euripide : The actor, who wore the robe and mask of Alcestis in the beginning of the play, is now present in the character of Hercules ; *Classical Journal*, t. XVI, p. 435. M. Richter n'a pas craint de supposer que dans les *Trachiniennes*, il y avait deux Premières parties, Hercule et Déjanire (*Die Vertheilung der Rollen unter die Schauspieler der griechischen Tragödie*, p. 8) ; O. Müller en admet quatre pour l'*Antigone* (Antigone, Tirésias, Eurydice et le second Messager) et y ajoute quatre Secondes parties (Ismène, le Garde, Hémon et le premier Messager) ; *Geschichte der griechischen Literatur*, t. II, p. 59. K. Fr. Hermann est allé jusqu'à dire que dans *Œdipe à Colone*, le rôle de Thésée était successivement rempli par les trois acteurs ; *De Distributione personarum*, p. 43.

(2) K. Fr. Hermann, qui avait cependant fait une étude approfondie de la question, n'en a pas moins dit avec une assurance doctorale : Quamvis enim dubitari nequeat, quin omnes quotquot essent fabulae alicujus personae tribus actoribus agendae fuerint ; *l. l.*, p. 31. Lachmann n'a pas été moins tranchant dans son article : Ich... versuchte in der Schrift *De Mensura tragoediarum* die Rollen sämmtlicher uns erhaltenen attischen Tragödien unter die zwei oder drei Schauspieler zu vertheilen, von denen sie, wie wir wissen, dargestellt waren ; *Neue Jahrbücher, von Seebode und Jahn*, t. XXXI, p. 456.

pas seulement, comme aujourd'hui, un comédien jouant un rôle dans une pièce, mais une ou plusieurs personnes ayant un mode particulier de déclamation (1). Ces acceptions si diverses du même mot peuvent seules expliquer les inconciliables contradictions qui obscurcissent la question. Ainsi, par exemple, d'accord en cela avec Thémistius (2), le biographe d'Eschyle (3) lui attribue l'invention du Troisième acteur, que de meilleures autorités ne permettent pas de contester à Sophocle (4). C'est qu'en comptant les modulations du Chœur, il y avait réellement trois voix différentes dans la représentation des drames d'Eschyle (5), et que tous les grammairiens n'avaient pas oublié que le Tritagoniste était en réalité un troisième mode de déclamation. Si d'ailleurs on avait seulement entendu, par les Trois acteurs, trois artistes différents, toutes les pièces antérieures à Sophocle auraient été nécessairement jouées par deux personnes, et il n'est pas une seule tragédie d'Eschyle qui puisse satisfaire à cette nécessité sans les suppositions les plus invraisemblables ou même d'évidentes impossibilités. Non-seulement dans *les Choéphores* six personnages se mêlaient successivement au dialogue, mais il y en avait trois qui figuraient à la fois sous les yeux du public (6), et dans la scène suivante (7), avant qu'il fût possible à aucun de rentrer dans la coulisse et de reparaître sous un autre masque, un quatrième parlait également sur le théâtre.

(1) Les Trois acteurs formaient une troupe de comédiens, τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος, dit Aristote (*Poetica*, ch. IV, par. 16), et il parle ailleurs τῶν εὐτελῶν ὑποκριτῶν; *Politicon* l. VII, ch. 17.

(2) Θέσπις δὲ πρόλογόντε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν· Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας· Discours XXVI, p. 316 D, éd. de Hardouin.

(3) Τὸν τρίτον ὑποκριτὴν αὐτὸς ἐξεῦρε; éd. de Robortello; dans Dahlmann, *Primordia et successus Veteris comoediae*, p. 22, note.

(4) Aristote, *Poetica*, ch. IV, par. 16; Diogène de Laërte, l. III; ch. LVI, p. 82, éd. de Ménage; Suidas, s. v. Σοφοκλῆς; *Sophoclis Genus et Vita*, p. 127, éd. de Westermann. On sait qu'il avait de grandes connaissances musicales; *Vita*, l. l.; Athénée, l. I, p. 20 F; Suidas, s. v. Σοφοκλῆς.

(5) Voy. Blomquist, *Quae ab Aeschylo accesserint momenta tragoediae graecae*, p. 66 et suivantes. M. Welcker est allé jusqu'à dire : Mir schien immer Aristoteles πρωταγωνιστὴς uneigentlich zu nehmen und den λόγος als die Hauptsache dem Chor entgegenzustellen; *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyklus geordnet*, t. I, p. 70.

(6) V. 642-656.

(7) La VIIe, v. 657-707.

A en croire des critiques systématiquement convaincus, Eschyle se serait en cela approprié l'invention de Sophocle (1) : mais son attachement religieux aux traditions, l'indépendance de son talent et la gravité de son caractère ne permettent pas de le croire si accessible aux idées nouvelles et si empressé de se mettre à leur service. D'ailleurs, dans *les sept Chefs devant Thèbes*, qui furent joués à peine une année après le premier succès de Sophocle (2), se trouvaient déjà trois acteurs parlant dans la même scène (3), et l'on ne peut raisonnablement supposer qu'un poëte inconnu, si respectueux pour les choses religieuses et d'une prudence si élevée, ait compromis volontairement la fortune de ses débuts par une innovation hasardeuse qui devait déplaire à l'Archonte parce qu'elle imposait de nouvelles charges aux entrepreneurs de la fête. Il y a d'ailleurs une tragédie d'Eschyle, le *Prométhée*, jouée incontestablement au moins dix ans avant cette prétendue invention de Sophocle (4), et la première scène réunissait sur le théâtre trois interlocuteurs parfaitement distincts : Prométhée, Vulcain et la Force (5).

Le *Rhésus* d'Euripide se refuse si obstinément à cette répartition entre trois acteurs, que M. Richter a été obligé de supposer qu'un seul ne jouait rien moins que six rôles différents (6), et reconnaissait que, même si la tâche n'eût pas excédé les forces d'un seul acteur, cette distribution offrirait encore de graves

(1) Il y avoit plus de douze ans qu'il voyoit des pièces de Sophocle, où il prit ce troisième acteur que Sophocle avoit ajouté, a dit Dacier, et Lessing l'a répété; *Leben des Sophocles*, p. 121.

(2) Dans la IVe année de la 77e Olympiade; il n'avait que vingt-huit ans : voy. Schöll, *Sophokles, sein Leben und Wirken*, p. 31 et suivantes. *Les sept Chefs* furent joués la 1re année de la 68e Olympiade, d'après une didascalie de Florence, publiée par Franz, *Die Didaskalie zu Aeschylos Septem contra Thebas*, Berlin, 1848.

(3) Dans la XIIe, v. 996-1044.

(4) Dans la 75e Olympiade; probablement la IIe ou la IIIe année : voy. Bergk, *Zeitschrift für die Alterthumswissenchaft*, 1835, p. 952.

(5) M. Bode a dit avec une grande naïveté : Das einzige Mittel, einen dritten Schauspieler nicht anzunehmen, ist sich eine Puppe zu denken, die man angeschmiedet hat. Dann würde der Schauspieler, welcher den Hephästos machte, sich hinter der Puppe versteckt und als Prometheus gesprochen haben; *Geschichte der hellenischen Dichtkunst*, t. III, p. 320.

(6) Énée, le Messager, Rhésus, Minerve, le Cocher de Rhésus et la Muse.

difficultés (1). Plus malheureux encore dans ses explications, Lachmann n'avait trouvé rien de mieux que d'admettre trois *Parachorégéma,* et rangeait parmi ces hors-d'œuvre le personnage capital, celui qui donnait son nom à la pièce (2). Karl Hermann, enfin, avouait son impuissance à expliquer les bizarreries de la mise en scène, et déclarait, en se drapant dans son orgueil de savant, qu'une pièce aussi contraire à sa théorie n'avait pu être composée pour le théâtre (3). Même en se refusant à accorder une valeur historique aux peintures des vases et aux gravures des pierres antiques, on ne saurait croire sans absurdité que les artistes aient capricieusement déprécié le mérite de leurs œuvres en représentant des choses impossibles, contre lesquelles le sentiment général eût aussitôt protesté, et sur un ancien vase, publié par M. Lenormant (4), figurent ensemble cinq personnages de comédie dont les masques indiquent par une bouche démesurément ouverte qu'ils sont des acteurs parlants. Une intaille de la collection de Tassie est plus décisive encore : un poëte y distribue les rôles d'une pièce à des comédiens, et il y en a jusqu'à six (5). Dans la Renaissance grecque, si classiquement poursuivie à Rome, les mots avaient, à défaut des choses, conservé leurs anciennes intentions et leur sens littéraire, et Suétone parle de la représentation d'un Mime où plusieurs acteurs faisaient en même temps la Seconde partie (6).

Les anciens auteurs ne sont pas d'ailleurs aussi complétement étrangers à notre opinion ni aussi muets qu'on pourrait

(1) *Die Vertheilung der Rollen unter die Schauspieler der griechischen Tragödie*, p. 78.

(2) Rhésus, Ulysse et la Muse ; *De tragoediarum Mensura*, p. 43.

(3) Ut Rhesum mittam quae quum vix commissioni scenicae scripta esse videatur, in censum venire omnino non potest ; *De Distributione personarum inter histriones in tragoediis graecis*, p. 30.

(4) Dans sa thèse pour le doctorat, *Cur Plato Aristophanem in Convivium induxerit*. Il a été republié par M. Geppert, *Die altgriechische Bühne*, pl. v, et par M. Wieseler, *Theatergebäude*, pl. IX, fig. 13.

(5) *Tassie's Catalogue*, n° 3564, p. 240 : voy. aussi n°s 3565, 3566, et Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. I, pl. LIV, fig. 1.

(6) *Caligula*, ch. LVII : voy. ci-dessus, p. 450, note 5.

le conclure du silence unanime des érudits. Aristote attribuait une véritable action à la voix : il lui reconnaissait trois timbres différents, et croyait qu'il suffisait de les changer pour modifier l'expression (1). Un témoignage de Cicéron, plus capital encore, nous apprend que les acteurs et les poëtes distinguaient les choses par le mode des intonations (2). Aussi chacun devait-il, selon la sagesse antique, rester dans la condition que la fortune lui avait faite et, à l'exemple d'un bon acteur, ne point affecter le premier rôle quand c'était le dernier qui convenait à son personnage (3). Ce n'est pas le poëte, disait Plotin, qui fait les Premiers, les Seconds et les Troisièmes rôles, c'est la nature des choses; mais après les avoir reconnus, le poëte assigne à chacun ce qui lui appartient dans l'ordre hiérarchique du drame (4). Les premiers manuscrits, qui se préoccupaient beaucoup plus des intérêts de la représentation que des convenances de la lecture, remplaçaient même habituellement le nom des personnages par l'indication de la *partie* oratoire dont l'acteur était chargé (5). Malheureusement, ceux qui nous sont parvenus ne remontent qu'à un temps où les représentations avaient cessé : ainsi que les autres didascalies de la mise en scène, ces *clefs* de la déclamation n'avaient plus d'importance ni même de sens pour personne, et on leur a naturellement substitué les noms des différents interlocuteurs. Mais comme la tradition était interrompue, les copistes ne pouvaient les rétablir qu'en

(1) Ἔστι δὲ αὐτὴ μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος.... καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξείᾳ καὶ βαρείᾳ καὶ μέσῃ, καὶ ῥυθμοῖς τισι πρὸς ἕκαστον· *Rhetorices* l. III, ch. I, par. 4; *Opera*, t. I, p. 385, éd. Didot.

(2) Neque id actores prius viderunt, quam ipsi poetae, quam denique illi etiam qui fecerunt modos, quibus utrisque summittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur, distinguitur; *De Oratore*, l. III, ch. XXVI, par. 102.

(3) Ὅτι μὲν πρωτολόγου, ὅτε ὑστερολόγου περιτίθησι πρόσωπον, καὶ ὅτε μὲν βασιλέως, ὅτε δὲ ἀλήτου· μὴ οὖν βούλου, δευτερολόγος ὤν, τὸ πρωτολόγου πρόσωπον· Stobée, *Florilegium*, tit. V, par. 67; t. I, p. 156, éd. de Gaisford.

(4) Οὐ γὰρ αὐτὸς (ὁ ποιητής) πρωταγωνιστήν, οὐδὲ δεύτερον, οὐδὲ τρίτον ποιεῖ· ἀλλὰ διδοὺς ἑκάστῳ τοὺς προσήκοντας λόγους, ἤδη ἀπέδωκεν ἑκάστῳ, εἰς ὃ τετάχθαι δέον· *Enneadae tertiae* l. II; *Opera*, t. I, p. 484, éd. de Creuzer.

(5) Elle était indiquée par la lettre initiale : Π (πρωταγωνιστής), Δ (δευτεραγωνιστής) ou Τ (τριταγωνιστής).

s'en rapportant à leurs appréciations personnelles, quelquefois même à leurs inspirations, et il en est résulté, surtout pour la comédie, où le mouvement du dialogue était moins marqué, une confusion et un désordre dont il reste encore des traces dans les meilleures éditions.

Dans les immenses théâtres de l'Antiquité, où une foule indisciplinée et incommodément assise s'entassait pendant des jours entiers, le mérite capital d'un acteur était le talent de se faire entendre (1). Le rôle le plus important, le Premier, était donc confié à celui dont la voix élevée et grave dominait tous les bruits et arrivait, distincte et claire, jusqu'aux derniers gradins (2). C'était non-seulement le plus habile comédien, mais la meilleure voix de la troupe (3). Les autres acceptaient sa supériorité sur le logéion comme dans la pièce (4), et subordonnaient leur déclamation à la sienne (5). Aussi, quand, par respect pour le dieu de la fête, le Protagoniste, ne pouvant ensanglanter la scène, avait subi sa catastrophe dans la coulisse, le Messager qui venait en apprendre toutes les circonstances au public, dans un récit destiné à couronner l'œuvre et à compléter le succès, prenait-il la voix et les gestes des Premiers

(1) Malgré l'usage constamment suivi jusqu'alors, Sophocle fut même obligé par la faiblesse de sa voix à ne pas jouer dans ses tragédies (*Sophoclis Genus et Vita*, p. 127, éd. de Westermann), et cependant c'était un chanteur et un danseur très-habile ; *Ibidem*; Athénée, l. I, p. 20 F. On ne peut l'attribuer à un changement dans les mœurs, puisque plusieurs de ses successeurs continuèrent à prendre une part active à la représentation de leurs pièces : Agathon (Suidas, s. v. Χορικός), Antiphanes (Böckh, *Corpus Inscriptionum*, t. I, p. 350), Ischander (Harpocration, s. v. Ἴσχανδρος), etc.

(2) Les éditeurs le font appeler par Démosthène Βαρυστόνος (*Suspiriosus*, dit la traduction), et nous lirions volontiers Βαρυτόνος, Baryton : Ἀλλὰ μισθώσας σαυτὸν τοῖς βαρυστόνοις ἐπικαλουμένοις ἐκείνοις ὑποκριταῖς, Σιμύλῳ καὶ Σωκράτει, ἐτριταγωνίστεις· *De Corona*, par. 262 ; *Opera*, p. 166, éd. de Vömel.

(3) Quis unquam Graecus comoediam scripsit, in qua servus Primarum partium non Lydus esset; Cicéron, *Pro Flacco*, ch. XXVII. Les Lydiens étaient renommés pour leur talent musical et la beauté de leur voix.

(4) Ut in actoribus graecis fieri videmus, saepe illum qui est Secundarum aut Tertiarum partium, quum possit aliquanto clarius dicere quam ipse Primarum, multum submittere, ut ille quo princeps quam maxime excellat; Cicéron, *Divinatio in Caecilium*, ch. XV. Voy. la note 1, p. 464.

(5) Böttiger, qui n'en comprenait ni la raison ni les conséquences, l'a positivement reconnu : Videmus, quanta cura et sollicitudine id egerint, ut qui πρωταγωνιστὴς esset, non gestu tantummodo, et omni omnino actione, sed voce etiam et modulatione carminum reliquos antecelleret; *De Actoribus Primarum, Secundarum et Tertiarum partium in fabulis graecis*, p. 11.

rôles (1). Quelle que fût la dignité de son personnage et son importance dans la pièce, le Second acteur lui-même se soumettait à cette infériorité relative. Horace, qui avait recueilli à Athènes les traditions du théâtre, et, en raffiné littéraire, restait, même en parlant des choses de Rome, plus Grec que Romain, Horace disait dans une de ses Épîtres :

> Alter in-obsequium plus aequo pronus, et imi
> Derisor lecti, sic nutum divitis horret;
> Sic iterat voces et verba cadentia tollit,
> Ut puerum saevo credas dictata magistro
> Reddere, vel partes mimum tractare secundas (2),

et, en voulant l'expliquer, Porphyrion appuyait encore sur son idée : Secundarum partium actores omnia submisse agunt. Ainsi que, sans en pénétrer la cause, l'ont deviné des savants qui se sont occupés avec succès de la mise en scène des drames grecs, la voix plus aiguë et moins retentissante des Seconds acteurs les rendait particulièrement propres aux rôles de femmes (3), et Ménandre faisait sans doute une allusion aux choses du théâtre en disant que les femmes devaient se contenter des *secondes parties* (4). Ce n'était donc pas seulement l'infériorité du talent, mais la nature de la voix qui destinait les acteurs aux Troisièmes rôles, et Démosthène était plus fidèle à ses habitudes d'éloquence et d'âpreté qu'à la vérité des choses, en parlant d'Eschine avec tant de mépris et en lui reprochant de n'avoir pu s'élever à un emploi moins secondaire (5). De

(1) Οἷον ἐν τραγῳδίαις ἐπιεικῶς συμβαίνει περὶ τοὺς ὑποκριτάς, τὸν μὲν ἀγγέλου τινὸς ἢ θεράποντος ἐπικείμενον πρόσωπον εὐδοκιμεῖν, καὶ πρωταγωνιστεῖν, τὸν δὲ διάδημα καὶ σκῆπτρον φοροῦντα μηδὲ ἀκούεσθαι φθεγγόμενον; Plutarque, *Lysander*, ch. XXIII, par. 5; *Vitae*, p. 533, éd. Didot.

(2) *Epistolarum* l. I, ép. XVIII, v. 10.

(3) K. Fr. Hermann, *l. l.*, p. 28; Gruppe, *Ariadne*, p. 770 et suivantes.

(4) Τὰ δεύτερ' αἰεὶ τὴν γυναῖκα δεῖ λέγειν· Menander, *Supposititius*; dans Stobée, *Florilegium*, tit. LXXIV, par. 5; t. III, p. 68, éd. de Gaisford.

(5) Voy. p. 453, note 2, et p. 463, note 2; Schäfer, *Demosthenes und seine Zeit*, t. I, p. 213-226, et O. Müller, *Geschichte der griechischen Literatur*, t. II, p. 365, trad. anglaise.

nos jours encore, les comédiens choisissent leur emploi d'après leur physique, leur esprit, le timbre de leur voix, enfin, comme ils disent, leurs moyens; et n'en pourraient sortir sans compromettre leur renommée : il y a de simples Soubrettes qui ont beaucoup plus de talent et plaisent plus sûrement au public que les Grandes coquettes. Ces spécialités existaient aussi certainement dans l'Antiquité (1) : on sait, par exemple, que Chionidès faisait les Premières parties dans la Comédie ancienne (2), et qu'encore à Rome il y avait, sous les Empereurs, un Spinther célèbre pour les Secondes parties, et un Pamphilus qui s'était acquis un nom par la manière dont il jouait les Troisièmes rôles (3).

Ces distinctions ne tenaient pas seulement, comme aujourd'hui, à la nature des rôles : quoiqu'elles eussent aussi sans doute leur raison d'être dans le sujet et l'importance dramatique des personnages, elles se manifestaient d'une manière complète avant le développement de l'action, dès l'entrée des acteurs sur la scène. Forcé par l'inintelligence et les distractions habituelles des spectateurs, de leur expliquer le sujet de la pièce et d'appeler leur attention sur toutes les circonstances qui pouvaient leur en rendre la représentation plus facile à comprendre, Térence disait dans le Prologue du *Phormio :*

Primas qui partes aget, is erit Phormio
Parasitus, per quem res agetur maxume (4).

Il fallait donc que ces Premières parties différassent sensiblement des autres, qu'elles eussent un caractère particulier, qui

(1) Il faut sans aucun doute donner un sens plus général à ce témoignage de Cicéron: Illi (scenici) enim, non optimas, sed sibi accommodatissimas fabulas eligunt. Qui voce freti sunt, Epigonos, Medumque : qui gestu Menalippam, Clytaemnestram ; semper Rupilius, quem ego memini, Antiopam : non saepe Aesopus Ajacem; *De Officiis*, l. I, ch. 31.

(2) Suidas, s. v. Χιωνίδης, t. II, P. II, col. 1638, éd. de Bernhardy.

(3) Alter (Lentulus) ex quodam Secundarum cognomen *Spintheris* traxit; alter (Metellus) nisi *Nepotis* a moribus accepisset, *Pamphili* Tertiarum, cui simillimus esse ferebatur, habuisset; Valerius Maximus, l. IX, ch. 14.

(4) V. 28.

appartînt exclusivement au Protagoniste, quel que fût le personnage qu'il représentât, et cette différence ne pouvait se trouver que dans la nature de sa déclamation, non dans un rhythme plus ou moins musical qui eût été contraire à l'esprit du dialogue et à l'unité de l'œuvre, mais dans la force et le timbre naturel de la voix. La hiérarchie systématique des acteurs et les subordinations factices qui en résultaient, nous sont d'ailleurs attestées par des témoignages contemporains, impossibles à expliquer autrement que par la différence traditionnelle des Trois rôles (1). Encore du temps de Lucien la déclamation n'était pas confiée sans réserve au talent personnel et à la libre inspiration de chacun; elle était tenue à se conformer à une sorte de notation extérieure et à s'emboîter dans la pièce (2). A l'époque la plus florissante du drame grec, le grand acteur Théodoros semblait seul exprimer ses propres sentiments. Il se croyait dispensé par son génie de suivre les usages et parlait réellement par la bouche de son personnage : les autres récitaient des paroles apprises par cœur, que l'on sentait leur être étrangères (3). Agamemnon et Hercule avaient souvent la parole plus féminine et plus grêle que Hécube ou Polyxène (4), et les experts dans les choses du théâtre trouvaient absurde que les Premiers acteurs parlassent respectueusement, l'air humble et la voix basse, à des rois même revêtus de tous leurs insignes (5), qui ne jouaient que les Troisièmes rôles (6).

(1) Voy. p. 463, note 4.

(2) *De Saltatione*, par. xxvii, p. 351, éd. Didot. Probablement Plutarque appliquait ῥυθμοὶ à la déclamation dans ce passage du *Praecepta politica* : Μιμεῖσθαι τοὺς ὑποκριτάς... μὴ παρεκβαίνοντας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τὰ μέτρα τῆς διδομένης ἐξουσίας ὑπὸ τῶν κρατούντων · ch. xvii, par. 6; *Moralia*, p. 993, éd. Didot.

(3) Οἷον ἡ Θεοδώρου φωνὴ πέπονθε πρὸς τὴν τῶν ἄλλων ὑποκριτῶν · ἡ μὲν γὰρ τοῦ λέγοντος ἔοικεν εἶναι, αἱ δ' ἀλλότριαι · Aristote, *Rhetorices* l. III, ch. ii, par. 4; *Opera*, t. I, p. 386, éd. Didot.

(4) Μέγα κεχηνότες μικρὸν φθέγγονται καὶ ἰσχνὸν καὶ γυναικῶδες καὶ τῆς Ἑκάβης ἢ Πολυξένης πολὺ ταπεινότερον · Lucien, *Nigrinus*, par. xi. Térence disait aussi au commencement du Prologue de l'*Heautontimorumenos* :

Ne cui sit vestrum mirum, cur partes seni
Poeta dederit, quae sunt adolescentium.

(5) Ἄτοπον γάρ ἐστι, τὸν μὲν ἐν τραγῳδίᾳ πρωταγωνιστὴν, Θεόδωρον ἢ Πῶλον ὄντα, μισθωτῷ τῷ τὰ τρίτα λέγοντι πολλάκις ἕπεσθαι καὶ προσδιαλέγεσθαι ταπεινῶς, ἂν ἐκεῖνος ἔχῃ τὸ διάδημα καὶ τὸ σκῆπτρον · Plutarque, *Praecepta politica*, ch. xxi, par. 3; *Moralia*, p. 997, éd. Didot.

(6) Des poëtes qui visaient à devenir les

L'ancien monde littéraire n'a point d'ailleurs aussi complétement péri que les savants du seizième siècle l'ont supposé en appelant la floraison de l'esprit moderne une Renaissance. La tradition n'a jamais été interrompue par une de ces coupures dans l'histoire que les idées elles-mêmes ne sauraient franchir. De nombreux souvenirs classiques ont traversé le moyen âge, cachés à tous les yeux comme ces courants électriques qui portent partout la fécondité et la vie. La foule pensait honorer le christianisme en croyant à un renouvellement complet de l'Humanité, et les libres penseurs avaient cherché d'un regard distrait sur les hauteurs encore éclairées de quelque lumière, au lieu de fouiller curieusement dans les bas-fonds. Ces traditions, mieux recueillies et plus soigneusement interrogées, nous auraient appris bien des choses, même sur le Théâtre. Aujourd'hui, par exemple, il est impossible de nier que dans l'organisation du culte l'Église se soit inspirée des usages de la Tragédie. Elle voulait aussi rappeler un sacrifice qui élevât l'âme des spectateurs à des idées plus vraiment religieuses, et s'est habilement approprié des formes que le peuple le plus difficile en matière de goût avait consacrées par son assentiment : un Chœur étranger à l'essence de l'Office, des chants alternatifs, des marches et des contre-marches, un logéion plus élevé et plus saint, où le Chœur ne montait jamais (1), et enfin trois acteurs essentiels ayant chacun une voix différente (2). Quand, pour rendre la Passion plus saisissante, on voulut la traiter

Lauréats d'une démocratie si susceptible et si passionnée, se gardaient bien de présenter à l'admiration et à la pitié des tyrans que leur nom seul vouait à la haine publique : les derniers rôles étaient encore trop bons pour eux. Ἴστε γὰρ δήπου τοῦθ' ὅτι ἐν ἅπασι τοῖς δράμασι τοῖς τραγικοῖς ἐξαίρετόν ἐστιν ὥσπερ γέρας τοῖς τριταγωνισταῖς τὸ τοὺς τυράννους καὶ τοὺς τὰ σκῆπτρα ἔχοντας εἰσιέναι· Démosthène, *De falsa Legatione*, par. 247 : voy. aussi *De Corona*, par. 180. Naturellement il y avait quelques exceptions : ainsi, par exemple, les malheurs d'Agamemnon et de Créon les avaient fait choisir, malgré leur état royal, pour Protagonistes ; voy. Lucien, *Pro mercede conductis*, par. v.

(1) Il y avait aussi habituellement un jubé plus élevé que le chœur, où le diacre lisait l'Évangile.

(2) Le célébrant, le diacre et le sous-diacre.

aussi comme un drame et la représenter véritablement devant un public de croyants, la fidélité matérielle du spectacle les eût touchés bien autrement que les habiletés et les intentions liturgiques de la mise en scène; mais d'anciennes habitudes et des réminiscences s'imposèrent à l'Église, et au lieu d'y introduire autant de rôles qu'il y avait de personnages distincts (1), elle la divisa entre trois acteurs (2). Cette division est déjà indiquée dans un manuscrit de la bibliothèque Barbérine, écrit en lettres lombardes (3), et dans un autre, probablement du quatorzième siècle, qui se trouve à la bibliothèque Mazarine(4), la partie du célébrant, chargé du rôle de Notre-Seigneur et chantant gravement, est marquée par une croix; celle du sous-diacre, qui fait tous les autres personnages d'une voix aiguë (5), est indiquée par un S, et tout le récitatif, confié au diacre, par un C (6). On appelle encore en Espagne le premier et le second personnage *Primer* et *Segundo papel*, et quelle que soit la nature de son talent, l'acteur principal a conservé le droit qu'avaient les anciens Protagonistes, de choisir le rôle qui lui agrée davantage (7). En Italie, où les idées de l'Antiquité devaient résister plus opiniâtrément aux changements, parce qu'elles y avaient des racines plus profondes, les Trois acteurs ont persisté dans les traditions du théâtre, si éminemment populaire, des Marionnettes, et ils y avaient, chacun, non-seulement des habits de couleur diverse, mais un mode différent d'intonation,

(1) A Leipsick, où l'on se préoccupait de la vérité du drame plus que de la fidélité aux traditions, chaque personnage était représenté par un acteur différent; Grieshaber, *Ueber die Ostersequenz*, p. 21.

(2) Voy. M. Leroux de Lincy, *Livre des Légendes*, Introd., p. 29; Mone, *Altteutsche Schauspiele*, p. 14, et Brand, *Popular Antiquities*, t. I, p. 74, éd. d'Ellis.

(3) N° 1853.

(4) N° 216.

(5) Elle était même devenue proverbiale en Angleterre :

But in Pilates vois he gan to crie
And swore by armes, and by blood and bones;

Chaucer, *Canterbury Tales*, v. 3126.

(6) Clerus.

(7) *Primer papel* et *Segundo papel* dicitur qui agit primam, qui secundam personam. Prima persona solet esse Rex aut Regina. Interim qui primus est inter comicos habet jus ut eligat et agat personam quam velit; Caramuel, *Rhythmica*, p. 170, éd. de 1668.

une voix spéciale qui les caractérisait et leur donnait réellement une existence à part (1). Il semble donc résulter d'une étude plus approfondie de la question, qu'on a pris une expression métaphorique dans un sens littéral, et que les esprits les plus ingénieux devaient échouer aussi complétement qu'ils l'ont fait en cherchant à personnifier dans trois acteurs trois formes de déclamation qui en occupaient quelquefois une dizaine.

VIII. De la Majorité dramatique.

Peut-être aucune démocratie ne montra-t-elle une méfiance plus inquiète et plus acharnée aux magistrats de son choix, que ne le faisait dans ses plus beaux jours la république d'Athènes. Toutes les limites de leur autorité, toutes les conditions mises à son exercice y étaient beaucoup trop dans l'esprit du peuple pour ne pas être par cela seul au moins très-vraisemblables : la Constitution n'y était à vrai dire que la mise en suspicion du Pouvoir et la méfiance organisée. Les Athéniens aimaient trop d'ailleurs à exercer leur puissance législative pour ne pas triturer et ressasser incessamment les lois : ils trouvaient toujours qu'il y avait quelque chose à faire; si exceptionnel et si peu grave que fût un fait irrégulier, ils se plaisaient à en prévenir le retour par une loi spéciale, et, comme disaient les orateurs, à perfectionner leurs institutions. A l'origine, aucune condition d'âge n'était certainement imposée à quiconque voulait s'amuser pendant les Bacchanales et amuser les autres; mais le Peuple voulut administrer aussi sa gaieté et soumit à l'appro-

(1) Questa (la commedia scritta) è però fregiata in più luoghi con segni di varii colori, per avvisar la mutazione della voce, volendo che il color rosso, a cagione d' esempio, significhi la femminil voce, il turchino la virile, et il verde le voci buffe; Quadrio, *Della Storia e della Ragione d' ogni poesia*, t. III, P. II, p. 249.

bation des magistrats les comédies qu'on lui jouait sur son théâtre. Quand un jeune étourdi l'eut blessé par ses témérités ou son insuffisance, il ne lui suffit pas de montrer par son mécontentement la nécessité d'un examen plus sévère, il mit l'Archonte en état de suspicion, et le força, par une disposition expresse, à exiger plus d'expérience des entrepreneurs de ses plaisirs. Le Chorége, qui n'avait cependant que sa bourse à ouvrir, fut astreint à cette garantie légale (1). On pourrait affirmer qu'à plus forte raison les poëtes y étaient soumis quand aucun auteur ancien n'en eût pas parlé, et le texte même de la loi nous a été conservé (2); un texte en vigueur et parfaitement connu puisque, pour réconcilier ses auditeurs avec la nouveauté de son nom et conquérir leur bienveillance, Aristophane disait dans la partie la plus sérieuse des *Nuées :* J'ai déjà composé plusieurs pièces, mais j'étais encore dans un âge trop tendre, où il ne m'était pas permis de produire (3).

Ces témoignages sont positifs : aucune autorité ancienne n'en a contesté l'authenticité ni contredit la teneur, et cependant des raisons diverses ont déterminé la plupart des érudits à leur refuser toute créance (4). D'abord, ils ne les trouvent pas assez nombreux : il y a des grammairiens très-curieux de ces anecdotes et très-empressés à les recueillir qui n'ont point parlé de cette loi, et ils assimilent leur silence à une dénéga-

(1) On ne pouvait pas l'être avant quarante ans; Eschine, *In Timarchum*, par. XII.

(2) Νόμος ἦν Ἀθηναίοις μήπω τινὰ ἐτῶν λ' γεγονότα μήτε δρᾶμα ἀναγινώσκειν ἐν θεάτρῳ, μήτε δημηγορεῖν· Scol. *ad Nubes*, v. 510 : voy. aussi *ad* v. 530. Une autre scolie, que M. Dindorf n'a pas voulu comprendre dans son édition, a été considérée comme parfaitement authentique par Samuel Petit, qui en a même extrait une loi; *Leges atticae*, p. 145, éd. de Wesseling. Voy. ci-après, p. 471, note 2.

(3) Παρθένος γὰρ ἔτ' ἦ κοὐκ ἐξῆν πώ μοι τεκεῖν· *Nubes*, v. 530.

(4) Palmer, Wesseling, Schömann, Clinton, Meineke, Bergk, Struve, Ranke, Bernhardy et surtout G. Haupt, *De lege, quam ad poetas comicos pertinuisse ferunt, annali;* Gissae, 1847. Samuel Petit admettait l'authenticité de la loi, mais il lui donnait une interprétation différente; M. Bode, qui y croyait, t. I, p. 209, n'y croit plus, t. II, p. 182. M. Böckh en a, comme nous, soutenu l'existence, et a malheureusement négligé de faire connaître ses raisons; *Graecae tragoediae Principes,* p. 103.

tion. Ils ne songent pas que les lois préventives devinrent inutiles lorsque la Comédie eut perdu les libertés dont elle abusait si volontiers ; qu'elles durent par conséquent tomber en désuétude, si elles ne furent pas formellement rapportées, et que les scolies actuelles remontent, selon toute apparence, à une époque moins reculée. Ils assignent à un de ces témoignages une date moderne, et le déclarent interpolé sans raison aucune dans l'édition des Scoliastes d'Aristophane, donnée par Aldus Manutius et Musurus (1) ; mais beaucoup de manuscrits existant encore au seizième siècle ont disparu depuis, et l'on ne peut conclure d'un malheureux hasard, dont il y a de nombreux exemples, à la légèreté ou l'improbité d'hommes d'étude honorables, et à la fausseté d'une assertion que rien ne dément et que d'anciens documents confirment. On a vu dans les variations de l'âge légal, fixé par les uns à trente ans et par les autres à quarante (2), une incompatibilité assez choquante pour retirer tout caractère historique à des témoignages si contradictoires : c'était oublier l'instabilité des lois d'Athènes et les remaniements qu'y subissait sans cesse la législation des choses du théâtre (3). Enfin les faits ont paru contraires à ces autorités, et il est vrai que les poëtes les plus renommés avaient tous produit quelque pièce avant cette majorité dramatique, abaissée même au chiffre le plus bas (4) ; mais ils ne faisaient pas toujours jouer la première sous leur nom (5), et quand le mérite

(1) Voyez Bergk, *Comicorum graecorum Fragmenta*, t. II, p. 908 et suivantes ; Struve, *De Eupolidis Maricante*, p. 54 et suiv.

(2) Νόμος δὲ ἦν, μὴ εἰσελθεῖν τινα· εἰπεῖν μήπω τεσσαράκοντα ἔτη γεγονότα, ὡς δέ τινες, τριάκοντα.

(3) Ainsi, par exemple, la loi qui défendait aux poëtes comiques de ridiculiser personne sous son propre nom, fut portée une première fois la Ire année de la 85e Olymp. et abrogée deux ans après ; remise en vigueur pour peu de temps sur la proposition d'Antimaque (Scol. *ad Acharnenses*, v. 1149) ; revotée dans la Ire année de la 91e Olymp., rapportée probablement pendant l'abaissement de la démocratie, dans la Ire année de la 92e Olymp. ; réabrogée la IIIe année de la 93e Olymp., puisque *les Grenouilles* y furent représentées, et certainement promulguée de nouveau l'année suivante sous la tyrannie des Trente.

(4) Eupolis fit représenter sa première pièce à dix-sept ans ; Antiphane, à vingt, et Ménandre, avant d'être sorti de l'éphébie, à vingt-et-un ans, selon Clinton, *Fasti hellenici*, tables B. C. 321, n° 4.

(5) Voy. ci-après, p. 473, note 5.

d'un auteur avait été officiellement reconnu par une récompense solennelle, la présomption légale d'insuffisance ne pouvait plus lui être opposée : une dispense d'âge lui était acquise. Il fallait d'ailleurs une de ces raisons extérieures contre lesquelles les plus fortes volontés se brisent, pour qu'un jeune homme dans toute la fleur de son orgueil de poëte et le premier feu de son ambition littéraire, se cachât humblement sous le nom d'un rival et renonçât d'avance à la gloire qu'il aurait méritée (1). La Comédie se trouvait même sur ce point dans des conditions bien plus défavorables que la Tragédie : l'usage s'y était conservé d'un discours en dehors de la pièce, où le poëte haranguait le Peuple et lui parlait en son propre nom, si tel était son bon plaisir, des plus graves affaires de la République. Il y eut un temps où l'on demandait des garanties d'âge aux orateurs de la Place publique (2), et il est difficile de croire que la loi fût assez partiale et assez imprévoyante pour n'en pas exiger aussi de ceux du théâtre : leurs paroles, aggravées encore par l'approbation indirecte de l'Archonte, s'adressaient à des spec-

(1) Aristophane dit, après le vers des *Nuées* que nous avons cité, p. 470, note 3,

Ἐξέθηκα, παῖς δ' ἑτέρα τις λαβοῦσ' ἀνείλετο,

et dans *les Guêpes*, v. 1017-1021 :

Ἀδικεῖσθαι γάρ φησιν πρότερος πόλλ' αὐτοὺς εὖ πεποιηκώς,
τὰ μὲν οὐ φανερῶς, ἀλλ' ἐπικουρῶν κρύβδην ἑτέροισι ποιηταῖς,
μιμησάμενος τὴν Εὐρυκλέους μαντείαν καὶ διάνοιαν,
εἰς ἀλλοτρίας γαστέρας ἐνδὺς κωμῳδικὰ πολλὰ χέασθαι.

Les v. 513, 516 et 544 des *Chevaliers* pourraient faire croire qu'Aristophane ne parlait point d'une interdiction légale, mais d'une abstention volontaire pour cause de modestie, s'il n'eût été très-important pour le succès définitif de la pièce de capter la confiance du public par d'adroites insinuations. Les comédies antérieures d'Aristophane lui avaient, d'ailleurs, sans doute mérité une dispense d'âge : voy. le Scol. *ad Nubes*, v. 530, et ci-après, p. 473, notes 5.

(2) Cette loi elle-même subit sans doute des changements. Samuel Petit, qui croyait à son authenticité (*Leges atticae*, l. III, tit. III, ch. 1), n'en a pas moins dit (*Ibidem*, p. 292, éd. de Wesseling) que tous les Athéniens âgés de vingt ans avaient le droit de monter à la tribune aux harangues, et un passage de Xénophon (*Memorabilia*, l. III, ch. 6) prouve qu'effectivement les jeunes gens parlaient à l'Assemblée. Selon Potter, *Archaeologia graeca*, t. I, p. 112, cette condition d'âge n'aurait été imposée qu'aux ῥήτορες, aux dix orateurs désignés par le sort pour plaider les causes publiques. Un vers des *Chevaliers* semble cependant prouver qu'elle avait été d'abord plus générale, que ce fut Cléon qui, dans son intérêt de démagogue, en avait provoqué l'abrogation, et que les bons citoyens en sentaient la nécessité. Aristophane y fait dire, v. 1373, au Peuple régénéré après le renvoi de Cléon :

Οὐδ' ἀγοράσει γένειος οὐδεὶς ἐν ἀγορᾷ.

tateurs en sympathie avec eux, dont les passions surexcitées s'échauffaient au contact les unes des autres et circulaient rapidement de gradin en gradin comme un courant chargé d'électricité.

Un fait, bien négligé jusqu'ici, explique, d'ailleurs, de la manière la plus naturelle le silence de la plupart des grammairiens sur cette loi : ils l'ignoraient probablement, et n'y pouvaient attacher aucune importance. A l'origine du Théâtre, quand le Drame était encore à peine séparé des Bacchanales, les poëtes jouaient eux-mêmes le premier rôle (1); ils enseignaient et exerçaient les acteurs secondaires, dirigeaient les répétitions et par l'intelligente disposition des entrées et des sorties aplanissaient toutes les difficultés de la mise en scène (2). Cette active intervention de l'auteur se conserva longtemps, d'abord par la force des choses, puis à titre de tradition; mais insensiblement elle s'amoindrit, et il fallut la suppléer par des interventions étrangères. Des qualités si nombreuses et si diverses ne se trouvaient pas toujours réunies dans une seule et même personne. Il y avait des poëtes auxquels la faiblesse où l'imperfection de leur voix ne permettait pas de remplir les premiers rôles (3); d'autres manquaient de l'esprit d'autorité ou des connaissances nécessaires pour instruire des acteurs inintelligents et vaniteux (4), et les conditions particulières auxquelles le Théâtre était soumis à Athènes obligeaient quelquefois surtout les poëtes comiques à dissimuler leur nom (5). Chaque tribu

(1) Ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον· Aristote, *Rhetorices* l. III, ch. I, par. 3; *Opera*, t. I, p. 385, éd. Didot : voy. aussi la note suivante.

(2) Φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ Θεσπίας (*l.* Θέσπις) Πρατίνας, Κρατῖνος (*l.* Καρκίνος), Φρύνιχος ὀρχηστικαὶ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι· Athénée, l. I, p. 22 A.

(3) Πρῶτον μὲν (Σοφοκλῆς) καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰδίαν ἰσχνοφωνίαν (*al.* μικροφωνίαν)· *Sophoclis Vita*, p. 127, éd. de Westermann.

(4) Pour s'excuser de n'avoir pas encore dirigé la représentation de ses pièces, Aristophane disait dans *les Chevaliers*, v. 516 :

Νομίζων
κωμῳδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἁπάντων.

Voy. *Ibidem*, v. 541-544.

(5) Ainsi, par exemple, Aristophane avait fait jouer, sous le nom de Callistrate, *Epu-*

ne pouvait présenter au choix de l'Archonte qu'une seule pièce : lorsque celle à qui l'on appartenait par la naissance ou une sorte d'adoption littéraire, avait épuisé son droit, on ne pouvait souvent obtenir le patronage d'une autre qu'en se cachant derrière un prête-nom qui par son talent de poëte ou sa renommée d'acteur lui inspirât confiance (1). Ces comédies gardaient beaucoup de la verve déréglée et un peu de l'improvisation qu'elles avaient à l'origine : le même auteur en voulait quelquefois produire plusieurs à la fois (2), et lors même que l'Archonte et les usages le lui eussent permis (3), pour ne point s'aliéner la tribu qui espérait retirer quelque honneur de son patronage, il aurait fait inscrire ses secondes pièces sous le nom d'un confrère, désintéressé dans le concours, qui en acceptait la paternité officielle et leur donnait publiquement tous ses soins. Il s'agissait pour l'État de célébrer dignement Bacchus, et pour le Peuple, de s'amuser des joyeusetés de la fête : le personnage capital n'était pour eux ni le poëte dont le manuscrit n'était qu'une lettre morte, ni même le Protagoniste qui pouvait n'être qu'une simple mémoire et un écho incomplet (4), mais le Directeur de la scène, le Maître du Chœur,

lones, *Babylonii*, *Acharnenses*, *Aves* et *Lysistrata*; sous le nom de Philonide, *Vespae*, *Proagon*, *Amphiaraus*, *Ranae*, et sous celui de son fils Ararotès, *Cocalus* et *Aeolosicon*. Dans les documents publics, ayant au moins une valeur officielle, c'était le prête-nom qui était inscrit (voy. le Περὶ Κωμῳδίας, dans Meineke, *Historia*, p. 537, et la scolie du *Plutus*, v. 179), et il y avait dans l'Argument des *Guêpes*, d'après le manuscrit de Ravenne : Ἐνίκα πρῶτος Φιλωνίδης Προαγῶνι· Λεύκων Πρέσβεσι γ' (τρίτος). Ce *Proagon* est sans aucun doute celui d'Aristophane; mais comme les prête-noms travaillaient eux-mêmes presque toujours pour le Théâtre, l'auteur de plusieurs pièces en est devenu très-incertain.

(1) Pour nous borner à la Comédie, nous citerons seulement Callistrate, Philonide, Cratès, Stephanus, Apollodore, Amphiaraüs et Aristomaque, qui, dans la IIIe année de la 106e Olymp., remporta comme Protagoniste les deux premiers prix.

(2) Ainsi, par exemple, Aristophane fit jouer dans la 1re année de la 89e Olympiade, *Equites* et *Holcades*; dans la 3e année de la même Olympiade, *Vespae* et *Proagon*, et dans la 3e de la 93e, *Aves* et *Amphiaraus*.

(3) Non-seulement ces doubles présentations auraient diminué l'intérêt du concours en réduisant le nombre des concurrents; mais en ne permettant aux poëtes de présenter, chacun, qu'une seule pièce, on les obligeait d'y mettre tous leurs soins et de la rendre plus digne de la fête.

(4) Ces exceptions durent même devenir de plus en plus fréquentes : on sait, par exemple, que lorsque Agathon dirigeait la représentation d'une pièce, il y prenait quelquefois le rôle de simple Coryphée : voy. Suidas, s. v. Χορικός.

comme on disait en grec (1), qui mettait la pièce sur ses jambes et prenait à sa charge toutes les réalités de la représentation (2). Le jour où ces diverses fonctions furent confiées à différentes personnes, ce fut naturellement à la plus importante, au Maître du Chœur, que la loi demanda les garanties de savoir et d'intelligence, dont l'âge paraissait au législateur une présomption suffisante (3). Le poëte devint libre de composer dès qu'il se sentait en verve, et d'avoir de l'esprit à son heure : son mérite avait pour caution un homme d'un goût sûr et de connaissances dramatiques éprouvées, qui ne se fût pas associé à la représentation d'une pièce indigne d'être offerte à un dieu comme un hommage par la première ville du monde. Mais à la différence du Peuple, les grammairiens ne s'inquiétaient que des choses exclusivement littéraires, et ils ont dédaigné de mentionner des conditions d'âge abolies depuis longtemps, auxquelles les poëtes n'avaient été soumis qu'à une époque de confusion et d'indivision dans les travaux de l'intelligence, lorsqu'ils remplissaient des fonctions étrangères à leur talent et à leur art.

IX. Les Athéniennes au théâtre.

On a beaucoup discuté depuis soixante ans sur la présence des femmes aux représentations dramatiques d'Athènes (4), et,

(1) On l'appelait Χοροδιδάσκαλος et Ὑποδιδάσκαλος; Photius et Hésychius, s. v. Ὑποδιδάσκαλος.

(2) Voilà pourquoi les pièces posthumes étaient jouées sous le nom des enfants et des petits-enfants qui en dirigeaient la représentation; Suidas, s. v. Εὐφορίων et Ἰοφῶν; Schol. *ad Ranas*, v. 78, et 67; *Euripidis Vita*, p. 134. Les Maîtres du Chœur poussaient le zèle ou plutôt l'amour-propre, jusqu'à remplir des rôles secondaires : voy. *Aeschinis Vita*, p. 269, et ci-dessus, p. 474, note 4.

(3) Les magistrats inscrivaient son nom dans le procès-verbal de la fête, même quand c'était le poëte qui dirigeait la représentation : δι' αὐτοῦ τοῦ Ἀριστοφάνους, dit la glose des *Chevaliers*, et ce n'était pas un simple usage auquel ne s'attachait aucune importance, puisque Athénée a recueilli le nom de Démostrate qui fit couronner l'*Autolycus* d'Eupolis (l. V, p. 216 D), et que le pseudo-Plutarque dit aussi que Amphiaraüs dut deux victoires au Maître du Chœur, Dionysius; *Decem oratorum Vitae*, Isocrates; *Moralia*, p. 1023, éd. Didot.

(4) La question a été soulevée et résolue

même pour les mieux informés, la question est encore soumise à quelques doutes. Tous les anciens écrivains ont cependant été consciencieusement feuilletés, et, quoi qu'on en ait dit, ces recherches n'ont pas été stériles; mais la critique, influencée à son insu par des idées préconçues, a manqué d'impartialité et d'intelligence. Elle n'a point suffisamment compris que sous l'empire d'une civilisation où la religion elle-même n'était qu'une déification, souvent cynique, de la Nature, on pouvait, malgré une grande sensibilité aux plaisirs de l'esprit et les raffinements d'un goût très-développé, n'avoir ni le sentiment des obscénités ni la répugnance des grossièretés. Elle ne voulait pas admettre qu'un peuple tout entier ait associé à l'élégance du bien-dire et au bon goût de la pensée une absence complète de ces susceptibilités morales et de ces pudeurs de l'oreille que professent aujourd'hui les plus petits bourgeois, ceux qui se récompensent de leurs économies de la semaine, en allant admirer un gros mélodrame le dimanche, et s'est efforcée d'échapper par une dénégation systématique à des témoignages qui lui semblaient contraires à la nature des choses. L'impartialité nous sera plus facile : nous ne croyons pas que l'histoire ait jamais besoin de parure; pour n'avoir pas une couronne de fausses fleurs sur la tête, la civilisation grecque n'en aura pas moins produit le Siècle de Périclès.

Les femmes avaient pris une part active à l'établissement du culte de Bacchus en Grèce, et, aux beaux jours du Théâtre athénien, ce n'était pas une tradition importune dont le peuple aurait voulu perdre la mémoire, puisque Euripide ne craignit

négativement par Böttiger, dans une dissertation spéciale (*Waren die Frauen in Athen Zuschauerinnen bei den dramatischen Vorstellungen?*), réimprimée dans le *Kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts*, t. I, p. 295-320. Des raisons de sentiment, beaucoup trop modernes, ont fait partager son opinion à madame de Staël (*De la Littérature*, ch. III), et, malgré sa connaissance intelligente de l'Antiquité classique, Wachsmuth l'a soutenue de nouveau dans son *Hellenische Alterthumskunde*, t. IV, p. 75.

point de la raviver par une tragédie où le dieu lui-même sanctifiait leur participation et les choisissait pour ministres de ses colères (1). Comme la plupart des fêtes religieuses, les Dionysiaques étaient d'abord une pieuse commémoration, une imitation un peu tempérée des premières Bacchanales, et malgré les exigences toujours croissantes de la pudeur publique, les femmes continuèrent à y jouer un rôle important. Dans la plus fameuse de toutes, dans les Anthestéries, il y avait quatorze prêtresses spéciales (2), et l'on y célébrait pompeusement le mariage mystique de Bacchus avec la femme du premier Archonte (3). Les femmes assistaient même certainement à ces *Veillées*, qui lui étaient tout particulièrement consacrées (4), et à ces *Nyctélies*, dont par un reste de pudeur on cachait cependant les honteuses solennités dans les ténèbres de la nuit (5). Par habitude ou par calcul, la Comédie ancienne prenait ses sujets dans les mœurs et les usages de son temps ; elle ne raillait que des choses réelles, parce que ces moqueries-là étaient seules généralement comprises et complétement appréciées ; le fantastique lui-même n'était pour elle qu'un cadre, et nous connaissons jusqu'à trois comédies intitulées *les Bacchantes* (6). Le titre d'une quatrième est plus significatif encore : Timoclès l'avait appelée *les Femmes aux Dionysiaques* (7). Cette abs-

(1) Penthée, qui voulait s'opposer au nouveau culte, fut déchiré par sa mère et sa tante, que le dieu avait aveuglées : voy. les *Bacchae*.

(2) Elles avaient un nom particulier, Γέραιραι. Une ancienne inscription nous a même conservé le nom d'une prêtresse de Διόνυσος ἐν ἄστει ; dans Rangabé (*l.* Rangavi), *Antiquités helléniques*, t. II, n° 816 B.

(3) Voy. le pseudo-Démosthène, *In Neaeram*, p. 1369-70 ; O. Müller, *Die Etrusker*, t. II, p. 98, et Thiersch, *Pindar*, Introduction, p. 156.

(4) Παννυχὶς avait pris le sens de Fête, Réjouissances. Plutarque disait même, *De Profectibus in virtute*, ch. IV : κώμοις καὶ παννυχίσιν (*Moralia*, p. 77), et *De Curiositate*, ch. III : βακχεῖα καὶ χορούς καὶ παννυχίδας ; *Ibidem*, p. 625. Voy. Athénée, l. XII, p. 534 C, et la note suivante.

(5) Nyctelia sacra quae populus Romanus exclusit turpitudinis causa ; Servius, *ad Aeneidos* l. V, v. 302. Ainsi que nous l'avons déjà dit, la plupart des fêtes de Bacchus se célébraient pendant la nuit (voy. entre autres Euripide, *Bacchae*, v. 475), et on l'appelait Νυκτέλιος ; Pausanias, l. I, ch. XL, par. 5.

(6) Βάκχαι ; par Dioclès, par Lysippe et par Épigène.

(7) Διονυσιάζουσαι : voy. Athénée, l. VI, p. 223 B.

tention prétendue des femmes eût été d'ailleurs une exception spéciale, puisque leurs habitudes de réclusion ne les empêchaient pas de paraître en public dans plusieurs autres fêtes (1), et il faudrait au moins citer à l'appui quelque fait notoire ou en justifier la convenance par des raisons sérieuses (2). Si, comme le prétend la pythagoricienne Phintys, il y avait des villes où sous l'impression des excès que des créatures éhontées commettaient dans les Bacchanales, la loi en interdisait la présence aux citoyennes honnêtes (3), ce n'était pas dans l'Attique. Aristophane nous montre dans les *Acharniens* la fille et la femme de Dicaiopolis portant, l'une le phallus dans une corbeille, et l'autre, montant sur le toit pour mieux voir le cortége (4). Les représentations dramatiques ne furent jamais en Grèce qu'un épisode de la fête, et on les transporta dans un théâtre régulier, construit tout exprès, non pour en réserver la jouissance à quelques privilégiés, mais pour les rendre plus accessibles et plus agréables à la foule (5). Ces fêtes s'étaient célébrées pendant longtemps en plein air; elles couraient follement à travers les champs, entraînant les curieux à leur suite, et toutes les personnes qui auraient pu les voir passer devant leur porte avaient le droit de les regarder aussi des bancs du théâtre. Il aurait fallu, pour les en priver, une indignité particulière, catégoriquement prononcée, une mise hors la loi religieuse, et pour le culte de Bacchus, la personnification des

(1) Voy. entre autres Aristophane, *Thesmophoriazusae*, v. 834-35, et *Lysistrata*, v. 369.

(2) On lit encore dans les ruines du théâtre de Parga, sur le troisième gradin de la seconde précinction, Ἱερείας Ἀρτέμιδος : c'était la place de la prêtresse de Diane; Texier, *Asie Mineure*, p. 712, col. 1.

(3) Dans Stobée, *Florilegium*, tit. LXXIV, nº 61; t. III, p. 86, éd. de Gaisford.

(4) V. 253 et 262. Peut-être même cette dernière expression est-elle métaphorique et signifie-t-elle une participation active et manifeste, car on voit aussi dans *Lysistrata*, v. 389, que les femmes célébraient la fête d'Adonis οὑπὶ τῶν τεγῶν. Le κυκνοὶ Σαβάζιοι du vers précédent se rapporte même certainement aux solennités des Dionysiaques.

(5) Πρῶτον ἐκλήθη ἐν τῇ ἀγορᾷ, εἶτα καὶ τοῦ θεάτρου τὸ κάτω ἡμικύκλιον, οὗ καὶ οἱ χοροὶ ᾖδον, καὶ ὠρχοῦντο εἰς τὴν ὀρχήστραν, dit Photius, s. v. ὀρχήστρα, et il cite à l'appui un vers de comédie.

forces reproductrices de la Nature, cette excommunication générale des femmes eût été une violence absurde. On lui avait au contraire élevé des temples, notamment à Sicyone et à Bryséias, en Laconie (1), où les femmes seules pouvaient entrer (2). A peine est-il une seule pièce qui n'amenât des femmes sur la scène, et, si inconsidérée qu'on la suppose, la Poésie ne se fût pas permis une telle liberté, si leur présence au théâtre avait été réputée un sacrilége ou une intrusion scandaleuse. Parfois même cette intervention des femmes n'était pas épisodique : elles formaient le Chœur (3), devenaient par conséquent la partie essentielle de la tragédie, et dans les *Danaïdes* d'Euripide, sans s'inquiéter autrement des usages et des convenances de la scène, parlaient comme de véritables femmes (4). Celles qui composaient le Chœur des *Femmes à la fête de Cérès* se tournaient même vers le public et se mêlaient en leur propre nom à la fête (5). On avait, il est vrai, la ressource de se dire que, malgré l'apparence et les affirmations du poëte, ces femmes étaient en réalité des hommes ; mais il y en avait qui faisaient leur partie à l'orchestre (6) : pour donner plus d'éclat à la représentation, d'autres figuraient en personne sur la scène (7), et certainement nul ne pouvait croire qu'il fût contraire à l'esprit ou à la sainteté de la fête que des femmes vinssent voir au théâtre ce que d'autres femmes y faisaient à la plus grande gloire du dieu. Platon dit d'ailleurs positivement dans le *Gorgias,* non comme un scandale regrettable, mais comme un fait

(1) Aujourd'hui selon Kruse, Potrini, et d'après les nouvelles et intelligentes investigations de M. Curtius, Hagios Joannes ; *Peloponnesos*, t. II, p. 251.

(2) Pausanias, l. II, ch. VII, par. 5, et l. III, ch. XX, par. 3.

(3) Dans *les Euménides*, *Électre, les Trachiniennes,* etc. Aristophane fait même dire au Chœur des *Femmes politiques* : ὦ φίλαι γυναῖκες ; v. 1164. Voy. Pollux, l. IV, par. 107, et les Scolies, *Equites*, v. 586 ; *Pax*, v. 113.

(4) Pollux, l. IV, par. 111.

(5) Ἡμεῖς τοίνυν ἡμᾶς αὐτὰς εὖ λέξωμεν παραβᾶσαι·
Thesmophoriazusae, v. 785.

(6) Scolies, *Aves*, v. 668, 671, 674 ; *Vespae*, v. 1219.

(7) Scolies, *Pax*, 522 ; *Acharnenses*, v. 1199 ; *Equites*, v. 1385, 1387, etc.

habituel qui ne provoquait l'étonnement de personne, qu'elles y formaient une partie du public (1), et dans une de sès utopies politiques, il interdit aux acteurs étrangers l'accès des théâtres, où par leur voix douce et pénétrante ils pourraient gagner l'amour des femmes au détriment des citoyens (2). Un passage de Satyrus, conservé par Athénée, est plus décisif encore : il nous apprend que pour remplir les fonctions de Chorége, Alcibiade s'était drapé dans une robe de pourpre qui excitait l'admiration des spectateurs et des spectatrices (3). Il y avait sans doute des esprits graves qui désiraient plus de réserve aux femmes et n'approuvaient point l'exhibition qu'elles faisaient de leur personne dans les assemblées publiques; mais cette austérité ne leur était point dictée par une loi et n'exerçait aucune influence sur les mœurs : autrement Plutarque n'eût pas fait un sujet d'éloges à sa femme de ne s'être jamais donnée en spectacle dans les cérémonies religieuses ni dans les jeux du théâtre (4). On connaît même un vase où sont peintes des femmes attendant dans une salle de spectacle le commencement d'une représentation dramatique (5), et, comme elle aurait dû le faire pour quelques vases de fantaisie érigés naïvement en monuments historiques, la critique ne peut y voir l'invention saugrenue d'un peintre à la recherche d'un sujet bien extraordinaire, puisqu'il y avait au théâtre de Syracuse

(1) Par. LVII; *Opera*, t. I, p. 368, éd. Didot : nous avons cité le grec, p. 360, note 2.

(2) *De Legibus*, l. VII; *Opera*, t. II, p. 396, éd. Didot.

(3) Ὅτι δὲ χορηγοίη πομπεύων ἐν πορφυρίδι, εἰσιὼν εἰς τὸ θέατρον ἐθαυμάζετο οὐ μόνον ὑπὸ τῶν ἀνδρῶν, ἀλλὰ καὶ τῶν γυναικῶν· l. XII, p. 534 C.

(4) Ὦ μὴ θέαμα παρέχεις ἐν ἱεροῖς καὶ θυσίαις καὶ θεάτροις τὴν σεαυτῆς ἀφέλειαν· *Consolatio ad uxorem*, par. V; *Opera moralia*, p. 736, éd. Didot. Sans vouloir nous appuyer positivement du témoignage de Lucien, qui appartenait, non-seulement à une autre époque, mais à une civilisation différente, nous citerons encore son *De Saltatione*, par. V.

(5) Publié par Millin, *Peintures des vases antiques*, t. II, pl. LV : il se rapporte probablement au Théâtre de Bacchus, puisque le peintre y a figuré aussi l'Acropole. Cette opinion a été adoptée par Müller, *Handbuch der Archäologie*, par. 425, et par M. Geppert, *Die altgriechische Bühne*, p. XXI; mais le duc de Luynes (*Annali dell' Instituto archeologico*, t. I, p. 407) et M. Welcker (*Zimmermann's Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, 1838, n° XXVI) ont proposé des explications différentes : voy. Wieseler, *Denkmüler des Bühnenwesens*. p. 34.

des places réservées aux femmes, où se lit encore leur nom (1). Une ancienne tradition, à la vérité fort suspecte, mais qui ne se fût pas conservée si elle eût été manifestement contraire aux usages du Théâtre, racontait même qu'à la représentation des *Euménides*, la terreur qu'éprouvèrent les spectatrices fut assez forte pour provoquer de nombreux avortements (2). Enfin, il y a dans les *Grenouilles* un passage beaucoup trop négligé, qui trancherait à lui seul la question : le grave et respectable Eschyle y reproche à Euripide d'avoir perverti l'honnêteté naturelle des femmes, en leur montrant dans ses tragédies des femmes comme elles, poussées invinciblement à des passions criminelles, et s'y abandonnant tout entières (3).

Aussi les critiques les plus autorisés, ceux qui même dans leurs opinions préconçues gardent le respect de leur érudition et de leur intelligence, restreignent-ils cette exclusion des femmes à la représentation des comédies (4). Mais d'abord c'est oublier qu'on représentait habituellement à la suite des trois tragédies réglementaires un drame satyrique dont le personnage capital devait, par la grossièreté des paroles et l'obscénité des gestes, égaler, sinon surpasser, la licence des comé-

(1) Voy. Göttling, *Ueber die Inschriften im Theater zu Syrakus*; dans le *Rheinisches Museum*, 1834, p. 103 et suiv., et Panofka, *Lettera sopra una iscrizione del teatro di Siragossa.*

(2) Elle ne se trouve que dans le *Vita Aeschyli*, p. 4, éd. de Butler, et sa vérité a été fortement contestée par Böttiger, par Hermann et par Kolster, *De Parabasi*, p. 19.

(3) *Ranae*, v. 1043 et 1050.

(4) Passow, *Ueber den Theaterbesuch der Athenischen Frauen*, dans le *Zeitschrift für Alterthumswissenschaft*, 1837, n° 29; von Limburg, *Histoire de la civilisation des Grecs*, t. IV, p. 135; Letronne, *Appendice aux Lettres d'un antiquaire*, p. 33; Egger, *Histoire de la critique chez les Grecs*, note C, p. 504-508; van Stegeren, *De Conditione domestica feminarum Atheniensium*, p. 126; Becker, *Charikles*, p. II, p. 152; Bergk, dans Meineke, *Fragmenta comicorum graecorum*, t. II, p. 1140; Bode, *Geschichte der hellenischen Dichtkunst*, t. III, p. 124; Geppert, *Die altgriechische Bühne*, p. 111, note 2. Parmi les savants qui pensent qu'aucune règle n'obligeait les femmes à s'interdire la comédie plutôt que la tragédie, nous citerons Böckh, *Graecae tragoediae Principes*, p. 37; Jacobs, *Vermischte Schriften*, t. IV, p. 274; Schlegel, Heindorf, Welcker, Sommerbrodt, K. Fr. Hermann, Voss et Meier. M. Richter est allé jusqu'à dire : Da man indess die Anwesenheit der Frauen nicht mehr hinwegläugnen kann; *Zur Würdigung der Aristophanischen Komödie*, p. 31.

dies les plus osées (1), et aucun témoignage direct ou indirect n'autorise à croire que les officiers de police aient veillé à la pudeur des femmes et les aient forcées pendant l'entr'acte à sortir de la salle. La Comédie était, comme la Tragédie, sous la haute direction de l'État : elles se proposaient également toutes deux la glorification de Bacchus, et la loi n'aurait pu, sans blesser la conscience publique, reconnaître que l'une des deux était nécessairement entachée d'immoralité. Une loi ne cherche pas d'ailleurs à se cacher mystérieusement dans le fond d'un carton : c'est un acte authentique, qui se promulgue le plus qu'il peut et s'affirme par des faits; à défaut d'un texte officiel, on devrait donc au moins en rapporter la mention expresse et en prouver l'observation constante, et nous savons au contraire que les courtisanes assistaient librement à la comédie. Dans les *Lettres d'Alciphron*, une correspondance fictive qui ne pouvait avoir quelque mérite que par la fidélité des peintures, Ménandre parle de la présence de Glycère à la représentation de ses pièces (2), et celle-ci lui raconte à son tour qu'elle se plaît à habiller elle-même les acteurs et à mêler ses applaudissements à ceux du public (3). A la vérité, ces renseignements se rapportent par leur date à la Comédie nouvelle, mais il faudrait prouver autrement que par des considérations morales, étrangères à la civilisation d'Athènes, qu'il s'était opéré à cet égard un changement complet dans les usages, et

(1) Nous citerons à l'appui deux vers d'Aristophane que nous ne nous permettrons pas de traduire, même en latin, malgré son droit traditionnel de braver l'honnêteté :

Ὅταν σατύρους τοίνυν ποιῇς, καλεῖν ἐμὲ,
ἵνα συμποιῶ σοὔπισθεν ἐστυκὼς ἐγώ·

Thesmophoriazusae, v. 157.

(2) Ὁρώσης καὶ καθημένης ἐν τῷ θεάτρῳ Γλυκέρας · l. II, let. III, p. 230, éd. de 1715.

(3) *Ibidem*, let. IV, p. 248. Nous savons même par Athénée, l. IV, p. 157 A, qu'il y avait une courtisane qui assistait et sans doute participait tellement aux représentations qu'on l'avait surnommée Θεατροτορύνη, l'Engin ou le Clou, littéralement la Cuiller du théâtre. Mais Athénée n'a pas suffisamment précisé ce curieux renseignement, et l'on n'est pas autorisé à en conclure que les hétaires pussent assister indifféremment à la comédie et à la tragédie, dès le temps d'Aristophane. Heureusement, comme on va le voir, il y en a une autre preuve dont la date est certaine.

il existe une preuve positive du contraire. Aristophane voulait reprocher au poëte tragique Agathon un style sans naturel et sans force, et des pensées communes et basses : Je ne vois pas d'homme dans la machine du théâtre, dit un de ses personnages à qui on le montrait, mais j'aperçois la fille publique Cyrène dans la salle (1). Des témoignages contemporains prouvent d'ailleurs que les femmes honnêtes avaient elles-mêmes le droit d'assister à la représentation des comédies, et en usaient quelquefois. Ainsi, en dépit de la forme démocratique de leur gouvernement, les Athéniens aimaient les distinctions et les admettaient volontiers, même au théâtre : il y avait des siéges particuliers pour les magistrats (2), pour les soldats qui s'étaient vaillamment battus (3), pour les jeunes gens naguère sortis de l'enfance, qui ne jouissaient pas encore de tous leurs droits politiques (4), et, le texte de la loi est formel, pour les femmes (5). Elles ne les occupaient pas seulement, comme on l'a supposé sans une raison matérielle quelconque, lors des représentations tragiques : le titre d'une comédie malheureusement perdue d'Aristophane, *les Femmes au Théâtre* (6), en paraît déjà une preuve suffisante (7), et par une confusion qui

(1) Κυρήνην δ' ὁρῶ · *Thesmophoriazusae*, v. 98.

(2) Dans les fouilles, si heureuses, de M. Strack au Théâtre de Bacchus, à Athènes, on a retrouvé cinquante-huit siéges d'honneur où sont inscrits les noms des fonctionnaires publics auxquels chacun était réservé; *Revue archéologique*, nouvelle série, t. VI, p. 111, 112 et 116. Voy. K. Fr. Hermann, *De Proëdris apud Athenienses*, Gœttingue, 1843, in-4°.

(3) *Equites*, v. 575 : voy. aussi *Ibidem*, v. 536.

(4) *Aves*, v. 974.

(5) Ψήφισμα εἰσηγήσατο, τὰς γυναῖκας καὶ τοὺς ἄνδρας χωρὶς καθίζεσθαι · Samuel Petit, *Leges atticae*, l. III, tit. VI, p. 374, éd. de Wesseling : voy. aussi Suidas, t. II, P. II, col. 1004, éd. de Bernhardy.

(6) Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι. Ce n'est pas, ainsi que le croyait Casaubon, *les Femmes en étalage*, puisqu'un des personnages a, selon l'usage de quelques spectateurs, apporté une bouteille qu'il appelle συνθεατρίαν. Kuhn et Hemsterhuys trouvaient aussi cette expression décisive : voy. Pollux, col. 1228, note 52. Nous ajouterons un passage du scoliaste sur le vers 879 de *la Paix* : Οἱ γὰρ θέλοντες θεωρεῖν προκαταλαμβάνουσιν ἑαυτοῖς τόπους.

(7) Le théâtre représentait probablement la partie de la salle qui leur était réservée, et la pièce se passait avant l'abaissement du rideau : leurs querelles pour les places, leurs observations sur les spectateurs, leurs jugements sur les différents auteurs comiques et leur idée des mérites d'une bonne comédie en faisaient sans doute le sujet principal.

amuse encore le public de nos scènes secondaires, Praxagora, mêlant la réalité qu'elle avait sous les yeux avec les fictions de la pièce, parlait à ses compagnes dans *les Femmes politiques* des places que la loi leur avait assignées (1). Un fragment d'Alexis, plus moderne seulement de quelques années, nous apprend qu'elles étaient reléguées près des étrangères, sur les bancs les plus élevés, et explique un témoignage décisif (2). Au moment de sacrifier à la déesse dans *la Paix,* Trygée dit conformément aux rites à l'esclave qui lui sert d'acolyte : Jette du grain aux spectateurs (3). —Voilà, répond l'esclave. — Les femmes n'ont pas reçu leur ration (4). — Les maris la leur donneront ce soir (5). Dans un discours où le Dicaiopolis des *Acharniens* engageait le Peuple à conclure la paix, Aristophane a craint que ses conseils ne parussent une intrusion inconvenante dans les affaires d'État aux citoyens qui en décidaient sur la Place publique, et a voulu leur rappeler que la Comédie avait le sentiment du juste et le courage de ses opinions : il s'est adressé, non à tous les spectateurs, mais aux hommes qui l'écoutaient (6). Enfin dans un passage des *Grenouilles*, intraduisible, parce que tous les mots y ont un double sens et se rapportent à la fois aux Initiés des Champs-Élysées et aux spectateurs de la pièce, Hercule dit à Bacchus : Tu y verras comme ici une gaieté éclatante, des gens qui désirent

(1) Καταλαβεῖν δ' ἡμᾶς ἕδρας,
ἃς Φυρόμαχός ποτ' εἶπεν, εἰ μέμνησθ' ἔτι,
δεῖ τὰς ἑτέρας πως κἀγκαθεζομένας λαθεῖν·
Ecclesiazusae, v. 21.

Aristophane jouait certainement dans le dernier vers sur ἑτέρας et ἑταίρας.

(2) Ἐνταῦθα περὶ τὴν ἐσχάτην δεῖ κερκίδα
ὑμᾶς καθιζούσας θεωρεῖν ὡς ξένας·
Gynaecocratia; dans Pollux, l. IX, par. 44.

(3) Il y a là deux jeux de mots : θεατής signifie Assistant et Spectateur, et κριθή, littéralement Orge, a le double sens du latin Semen : πυρούς, des Grains de blé, se prend aussi dans une acception obscène; *Aves*, v. 365.

(4) Elles étaient trop loin, comme le prouve le fragment du *Gynaecocratia* que nous citions tout à l'heure. Λαμβάνω signifie à la fois Recevoir et Concevoir.

(5) Καὶ τοῖς θεαταῖς ῥῖπτε τῶν κριθῶν — Ἰδού...
Οὐχ αἱ γυναῖκές γ' ἔλαβον — Ἀλλ' εἰς ἑσπέραν
δώσουσιν αὐτοῖς ἄνδρες·
Pax, v. 962-67.

(6) Ἄνδρες οἱ θεώμενοι· *Acharnenses*, v. 497.

des fonctions publiques, de joyeux groupes d'hommes et de femmes célébrant la fête et des battements de mains (1).

Sans doute ces allusions seraient plus nombreuses et plus incontestables, si la Comédie ancienne n'avait péri presque tout entière; mais il reste dans les pièces qui nous sont parvenues d'autres preuves qui, pour être moins évidentes par elles-mêmes, n'en sont pas moins convaincantes. Ainsi les figues et les noix que les acteurs jetaient quelquefois au public (2), n'avaient pas seulement pour but de provoquer les ignobles poussées de chiens à la curée; c'étaient des symboles obscènes (3), qui semblaient beaucoup plus plaisants quand il y avait des femmes dans la salle. Ces attaques si âpres et si prolongées contre l'amour des Athéniennes pour le vin, et leur défaut de chasteté, le vrai sujet de quelques comédies (4), devaient aussi une partie de leur comique à la présence de femmes auxquelles les spectateurs en faisaient de malignes applications (5) : qu'on les suppose toutes consignées à la porte, et ce ne sera plus que des satires sans opportunité et sans but, qui découvriront une plaie vive dans l'état des mœurs, et au lieu d'égayer tous les

(1) Ὄψει τε φῶς κάλλιστον, ὥσπερ ἐνθάδε,
καὶ μυρρινῶνας, καὶ θιάσους εὐδαίμονας
ἀνδρῶν γυναικῶν, καὶ κρότον χειρῶν πολύν·

Ranae, v. 155.

(2) *Vespae*, v. 58; *Plutus*, v. 798.

(3) Le sens des figues s'explique par lui-même, et on dit encore dans la même acception *Faire la figue*, Ostendere phallum. Aussi appelait-on Bacchus Μειλιχιός (Athénée, l. III, p. 78 C; parce que le figuier se nommait μείλιχα dans l'île de Naxos) et Συκίτης; Gerhard, *Griechische Mythologie*, t. I, p. 487. Les personnes de son cortége se couronnaient de feuilles de figuier (*Etymologicum magnum*, s. v. θρίαμβος), et Hipponax disait, dans un vers que nous a conservé Athénée :

Συκτὴν μέλαιναν, ἀμπέλου πασιγνήτην·

Voilà pourquoi les jeunes Athéniennes annonçaient qu'elles étaient nubiles en portant un collier de figues sèches; *Lysistrata*, v. 647. Les noix étaient consacrées d'une manière toute spéciale à Vénus, qu'on appelait même Καρύατις; elles étaient regardées comme un symbole de la fécondité, et on en jetait au peuple dans les fêtes de Cérès; *Festus*, p. 185, éd. de Lindemann : voy. Preller, *Römische Mythologie*, p. 436. C'est à cause de ce sens métaphorique que les *Ordonnances générales d'amour* avaient ordonné d'arracher tous arbres esquelz croissent noix ou noysettes (art. XXVIII, p. 21, éd. de 1833), et qu'à Salins les nouveaux mariés étaient obligés, le siècle dernier, de planter un noyer dans les environs de la ville; Toubin, *Du Culte des arbres chez les Anciens*, p. 15. Voy. nos *Études sur quelques points d'Archéologie*, p. 53.

(4) *La Lysistrata* et *les Femmes politiques*.

(5) C'est ce qu'avait déjà reconnu M. Richter, *Zur Würdigung der Aristophanischen Komödie*, p. 25.

auditeurs, attristeront profondément les meilleurs. Ces allusions aux spectateurs étaient d'ailleurs dans les habitudes d'Aristophane et dans les allures de son comique. Ainsi dans *les Grenouilles* il voit des parricides et des parjures dans la salle (1), et Éaque s'étonnait du petit nombre de braves gens qui y étaient réunis (2). Le Juste osait même dans *les Nuées* montrer çà et là sur les gradins des débauchés infâmes (3). Dans un passage sérieux des *Femmes à la fête de Cérès*, le Chœur dit en s'adressant au Peuple qu'il aurait dû décerner des récompenses aux mères des citoyens utiles à la Patrie et leur accorder des places d'honneur dans les fêtes publiques (4), et ce reproche devenait beaucoup plus piquant lorsque de vraies femmes s'y associaient par leurs applaudissements, et qu'on les voyait toutes groupées confusément sur les derniers gradins. A ces inductions si légitimes s'ajoute encore le témoignage formel d'écrivains dont il est impossible de contester la gravité. Platon déclare, non sans doute d'après des analyses psychologiques qui n'étaient pas dans les habitudes de son intelligence, mais en généralisant des observations personnelles, que les jeunes gens étaient plus aptes à juger les comédies, et les femmes qui avaient reçu de l'éducation, les tragédies (5). Enfin, dans un traité où il voulait préciser tous les devoirs d'un bon gouvernement et lui dicter toutes les mesures qu'il doit prendre, Aristote interdit la comédie aux enfants, et non-seulement il n'étend pas cette défense aux femmes, mais il la lève pour les jeunes gens aussitôt après leur admission aux banquets publics, parce que l'éducation les préservera alors

(1) V. 276.

(2) Ὀλίγον τὸ χρηστόν ἐστιν, ὥσπερ ἐνθάδε·
Ranae, v. 783.

(3) Εὐρυπρώκτους.
Τουτονὶ
γοῦν οἶδ' ἐγὼ κἀκεινονὶ
καὶ τὸν κομήτην τουτονί·
Nubes, v. 1099.

(4) *Thesmophoriazusae*, v. 832-835.

(5) Ἐὰν δέ γ' οἱ μείζους παῖδες, τὸν τὰς κωμῳδίας (κρίνοι)· τραγῳδίαν δὲ αἵ τε πεπαιδευμέναι τῶν γυναικῶν · *De Legibus*, l. II; *Opera*, t. II, p. 286, éd. Didot.

des mauvaises influences que peuvent exercer ces sortes de choses (1).

La Loi n'imposait donc pas aux femmes cette forme de la pudeur, et la moralité publique n'avait point devancé les délicatesses du législateur. Mais le nombre des femmes honnêtes qui fréquentaient le théâtre n'en était pas moins beaucoup trop restreint pour préoccuper les auteurs comiques et les obliger à plus de retenue. Le prix d'entrée empêchait les plus pauvres de se faire un plaisir habituel du spectacle, et les plus jolies, forcées d'amoindrir leur beauté par des vêtements simples et de dissimuler leurs grâces sous la modestie de leur maintien, ne se rapprochaient pas volontiers des toilettes papillotantes et des mines plus provoquantes encore des hétaires. Au moment des plaisanteries les plus vives et des expressions les plus grossières, celles que la curiosité ou le désœuvrement auraient attirées au spectacle, se seraient trouvées exposées à des regards et à des sourires que les plus modestes ne bravaient pas, et, à moins d'un cynisme ou d'une indifférence bien exceptionnelle, les maris de la plupart des autres n'auraient pas toléré cet excès de vaillance. Pour ne pas être arrêté par de pareils empêchements, il fallait n'être plus jeune; et loin d'imposer quelque réserve et de la pudeur aux autres, les femmes sur le retour, qui n'avaient pas le respect de leur âge, perdaient bientôt celui de leur sexe, et se montraient aussi sans doute à Athènes très-bienveillantes aux hardiesses les plus extrêmes, pourvu qu'on franchît les bornes avec une sorte de grâce. On ne pouvait d'ailleurs goûter la Comédie ancienne sans réunir à une culture littéraire très-rare chez les Athéniennes élevées pour les soins du ménage, une connaissance et un goût des choses politiques, beaucoup plus rares encore. Aussi s'en abs-

(1) *Politica*, l. VII. ch. xv, par. 9; *Opera*, t. I, p. 623, éd. Didot.

tenaient-elles généralement par convenance personnelle ou par soumission aux convenances des autres, et des preuves positives s'en trouvent dans plusieurs comédies. Il y en a une où une femme se plaint qu'en rentrant du théâtre, les maris jettent partout des regards inquiets et cherchent s'il n'y a pas un adultère caché dans quelque coin (1). Les différentes classes de spectateurs sont énumérées au commencement d'une seconde, et, quoique les enfants soient nommés, il n'est point fait mention des femmes (2). Enfin, pour prouver la supériorité des oiseaux sur les hommes, un personnage d'une troisième pièce allègue que l'amant d'une femme qui apercevrait son mari dans la salle, pourrait la visiter s'il avait des ailes, et revenir à sa place avant la fin du spectacle (3). C'était une exception si limitée et si insignifiante qu'Aristophane n'a pas craint que la présence de femmes mariées au théâtre pût détruire la force de sa preuve.

(1) *Thesmophoriazusae*, v. 395-397.
(2) *Pax*, v. 50-53.
(3) *Aves*, v. 793-896.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE.

32

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Philosophie du Budget, 2 vol. in-8°. 15 fr.

Histoire de la poésie scandinave. Prolégomènes, in-8°. 8 fr.

Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification, in-8°. 5 fr.

Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle, in-8°. 8 fr.

Poésies populaires latines du moyen âge, in-8°. 8 fr.

Poésies inédites du moyen âge, in-8°. 8 fr.

Origines latines du Théâtre moderne, avec introduction et notes, grand in-8°. 8 fr.

Mélanges archéologiques et littéraires, in-8°. 8 fr.

Essai philosophique sur la formation de la langue française, in-8°. 8 fr.

La Mort de Garin le Loherain, poëme du douzième siècle, publié pour la première fois d'après douze manuscrits, in-8°, papier de Hollande, tiré à petit nombre. 9 fr.

(Troisième volume du Roman de Garin le Loherain)

Dictionnaire du Patois normand, in-8°. 7 fr.

Floire et Blanceflor, poëme du douzième siècle, avec introduction et glossaire, in-16. 5 fr.

Études sur quelques points d'Archéologie et d'Histoire littéraire, in-8°. 8 fr.

Paris. — Imprimerie de P.-A. BOURDIER, rue Mazarine, 30.


Digitized by Google

